REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / FEV. 1975

N° 215

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 6

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 8

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e Année — N° 215 FEVRIER 1975

Sommaire

Pages :

Préparation à l'Agrégation d'Education musicale et de Chant choral

Le Département de Musicologie et d'Education musicale, 18, quai Claude-Bernard, 69365 Lyon Cedex 2 (tél. : (78) 72.14.54, poste 416), prépare officiellement toutes les épreuves de l'Agrégation d'Education musicale et de Chant choral, avec la participation du Conservatoire national de la région de Lyon. Cinq heures hebdomadaires à l'Université et cinq heures au Conservatoire national.

Les Concerts de Midi

Tous les jours, dans l'amphithéâtre de l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, 75006 Paris, de 12 h 30 à 13 h 30.

Jeudi 6 février : Sextuor Jeanne Loriod, Suzanne Cheethan, J.G. Cattin ; ondes martenot : J. Loriod, V. Harthmann, F. Paderni (D. Buxthehude, Gabrielli, Messiaen, J. Charpentier, T. Murail, J.J. Werner).

Jeudi 20 février : Du Moyen Age à Monteverdi (G. de Borneih, W. von der Vogelveide, J. Rudel, Comtesse de Die, Marcabru, H. Neusidler, O. de Lassus, R. Carr, C. Monteverdi et anonymes des XIIIe, XVe et XVIIe siècles).

Jeudi 27 février : piano, J.-S. Bach, Beethoven, Stravinsky, C. Debussy.

Renseignements : Mlle Fr. Franz, tél. : 727.54-74, et permanence tous les jeudis de 10 h à 12 h 30, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet (326.94-14).

L'enseignement musical « Education musicale et Chant choral » dans l'enseignement général se voit singulièrement mis en vedette par la nomination au grade d'Inspecteur général de l'Instruction publique de Monsieur Marcel LANDOWSKI — un musicien bien connu pour son heureuse activité à la direction de la musique, l'art lyrique et de la danse au Ministère des Affaires culturelles.

Il avait là, sous son autorité, tout le domaine des Conservatoires et Ecoles de Musique, c'est-à-dire l'enseignement musical professionnel.

C'est une autre orientation qu'il va connaître maintenant, celle de l'Education musicale dans l'enseignement général.

En cette nouvelle fonction, Marcel Landowski va exercer une activité dont on ne tardera pas à apprécier les bienfaits.

Voilà de quoi se réjouir.

D'autres heureuses mesures seront annoncées dès qu'elles auront reçu le cachet officiel.

André MUSSON

MESDAMES ET MESSIEURS LES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE

Nombre d'entre vous nous font part de leur préoccupation, laquelle rejoint notre désir.
Il s'agit de témoigner à M. Georges Favre, au moment de son départ en retraite, la sympathie que nous éprouvons pour lui.

A cet effet, nous avons créé un Comité chargé de mettre au point l'organisation de cette manifestation : nous vous tiendrons informés des décisions prises à ce sujet.

Nous vous prions de bien vouloir participer à notre action en opérant un versement au C.C.P. de M. Jean MAILLARD, Paris 2663-20, en spécifiant « Souscription M. Favre ». D'avance, nous vous en remercions.

Mme J. AUBRY, Professeur d'E.M., Paris.

Mlle P. DRUILHE, Professeur au C.N.T.E. de Vanves.

M. M. FRANCK, Professeur honoraire au C.N.S.M. Paris.

M. Th. LENOIR, Professeur d'E.M., Nantes.

M. J. MAILLARD, Professeur d'E.M., Fontainebleau.

Mme S. MONTU, Professeur honoraire d'E.M., Nice.

M. A. MUSSON, Directeur de « L'Education Musicale », Professeur honoraire.

M. TEPENIER, Secrétaire honoraire de Commission de C.A.E.M.

André MUSSON

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI.
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

IV. — Rôle de l'éducation dans le développement musical

Le rôle de l'éducation donnée par le milieu familial et scolaire s'avère de la plus grande importance. Tandis que tous les enfants normaux ont la possibilité d'exercer leur perception visuelle et peuvent contrôler cette perception en explorant manuellement les objets, les stimulations musicales offertes aux enfants varient selon les milieux.

Les enfants appartenant à des milieux « riches » musicalement ont généralement de meilleures performances aux tests. Cependant, d'après E. Gordon, lorsque des chances éducatives égales sont données à des élèves dont les uns sont favorisés, les autres défavorisés par leur milieu culturel, les niveaux de réussite à des tests de perception auditive et d'instruction musicale ne diffèrent pas significativement [1].

L'influence de la radio-télévision s'exerce notamment dans la formation du goût. D. Greer, L. Dorow et A. Randall rapportent que des enfants américains préfèrent la musique de variétés à la musique classique dès l'âge de 7 ans [2].

Bien que l'oreille absolue ne soit pas considérée comme un critère de musicalité, il est néanmoins intéressant de constater que, selon D. Sergeant, la possession de l'oreille absolue est en relation avec l'âge auquel l'enfant reçoit un premier apprentissage musical : si celui-ci s'est situé entre 2 et 4 ans, 92 % des sujets interrogés, musiciens professionnels adultes, ont une oreille absolue ; avec un apprentissage commencé entre 4 et 6 ans, cette proportion est de 68,4 % ; si l'apprentissage débute entre 7 et 9 ans, la proportion s'abaisse à 41,9 % et elle tombe à 6,5 % lorsque l'apprentissage est fait à 12-14 ans [3].

(*) Suite des études parues dans les numéros précédents : 212, 213 et 214 (novembre, décembre 1974 et janvier 1975).

L'effet de la pratique instrumentale ressort clairement des observations recueillies sur la sensibilité différentielle à la hauteur des sons. Selon des études de chercheurs russes, citées par B.M. Teplov, cette sensibilité est plus développée chez les instrumentistes à archet et à vent que chez les pianistes. « A quoi cette différence est-elle due ? Non, certes, à une sélection naturelle, mais au fait que les spécialités à archet donnent davantage lieu d'exercer la sensibilité à la hauteur que le piano » [4]. Les expériences de R. Francès montrent que les adultes qui ont reçu une éducation musicale ont, de ce fait, appris à mieux percevoir la musique [5].

Faire naître, chez un individu, l'émotion esthétique est sans doute le but essentiel de l'éducation musicale. Selon le psychologue J. Plaget, l'aspect affectif est indissociable de l'aspect cognitif dans les mécanismes psychologiques de l'assimilation. Dans cette prespective, le plaisir musical est lié à la compréhension musicale, en admettant, certes, que la réaction affective dépend du tempérament de l'individu. Cette étroite relation entre les aspects affectif et cognitif de l'assimilation musicale comporte une double implication pédagogique. C'est en donnant à l'enfant tous les moyens de développer sa perception, son goût, sa créativité, qu'on permettra à sa sensibilité esthétique de s'épanouir. Inversement, l'enfant se développera musicalement d'autant mieux qu'il s'intéressera à la musique d'une manière active. C'est dans cet esprit que les méthodes actives musicales, celles de Z. Kodaly, C. Orff, E. Willems, M. Martenot, entre autres, ont été conçues et sont susceptibles d'éveiller précocement l'intérêt de l'enfant pour la musique.

L'éducation musicale peut également faire intervenir des méthodes d'enseignement programmé, enseignement individualisé qui aborde les difficultés de manière très progressive, en petites étapes aisées à franchir pour l'élève dont les progrès sont suivis pas à pas. C'est ainsi que, par exemple, des méthodes sont destinées à éduquer la justesse de la voix [6],

1. E. Gordon, « Fourth-year results of a five-year longitudinal study of the musical achievement of culturally disadvantaged students », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, 1974, IX (1-2), numéro spécial : « Psychologie de la musique ».

2. D. Greer, L. Dorow, A. Randall, « Music Listening preferences of children from nursery school through grade six » (*sous presse*).

3. Cité par R. Shuter, *The Psychology of Musical Ability*. Londres, Methuen, 1968.

4. B.-M. Teplov, *Psychologie des aptitudes musicales*, Paris, P.U.F., 1966.

5. R. Frances, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958, 1973.

6. Cité par R. Shuter, « Singing out of tune : A review of recent research on this problem and its educational implications », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, 1974, IX (1-2), numéro spécial : « Psychologie de la musique ».

à développer la capacité d'identifier des intervalles [7] ou bien celle de la lecture musicale [8]. Surtout pratiqué aux Etats-Unis, l'enseignement programmé de la musique commence à retenir l'attention des chercheurs européens, notamment allemands et français. En France, R. Francès a conçu un programme de solfège élémentaire qui doit permettre de parvenir à une lecture vocale simple quand l'élève connaît simplement le nom des notes mais ne sait pas les situer sur la portée [9]. D'après une expérience de J.-P. Lamotte, J.-Cl. Chassain et J. Malandain, ce programme est accessible à des élèves de 6e et 5e, et favorise très nettement leur apprentissage de la lecture musicale [10].

CONCLUSIONS

Une récapitulation des principaux résultats qui ont été présentés au cours de cet article va permettre de saisir dans son ensemble le développement musical de l'enfant entre 4 et 10 ans. Nous insistons sur le fait que les niveaux de réussite peuvent varier en fonction de la complexité des épreuves. C'est pourquoi nous préciserons non seulement le type de l'épreuve mais également son auteur.

Etant donnée l'existence de différences qui sont souvent accentuées entre les niveaux de réussite d'enfants de même âge, nous prendrons comme âge de référence :

1) l'âge auquel les enfants précoces commencent à réussir une épreuve ;

2) l'âge auquel les résultats, pris dans leur ensemble, commencent à s'écarter significativement des bonnes réponses qui seraient données au hasard ;

3) l'âge auquel on note environ 50 % de réussites. Le test est alors ni trop facile, ni trop difficile, et permet de différencier finement les enfants entre eux.

Afin de permettre une comparaison entre les domaines mélodique, harmonique et rythmique, nous indiquerons parfois les divers niveaux de réussite qui y sont obtenus, lors d'expériences faisant appel à des procédures identiques, à un âge donné.

Certaines épreuves, par leur nature, ne se prêtent pas à cette présentation. Nous indiquerons alors les traits dominants qu'elles permettent de déceler chez l'enfant.

4 ans :

— Test d'identification mélodique réussi par 10 % des enfants (Zenatti).

— Possibilité de danser en suivant le tempo d'une œuvre musicale (Fraisse, Pichot, Clairouin).

5 ans :

— Test d'identification *mélodique* réussi par 40 % des enfants (Zenatti).

— Test d'identification *harmonique* réussi par 13 % des enfants (Zenatti).

— Les préférences pour la *consonance* et l'*isochronie* de la pulsation rythmique commencent à devenir significatives (Zenatti).

— La discrimination d'un *changement d'accord*, dans un test de 2 accords, est possible pour une *minorité* d'enfants (Zenatti).

5-6 ans :

— Les préférences pour la *tonalité* commencent à devenir significatives (Zenatti).

6 ans :

— 47 % des enfants préfèrent systématiquement la *consonance* (Zenatti).

— 33 % des enfants préfèrent *systématiquement* la *tonalité* (Zenatti).

— 26 % des enfants préfèrent systématiquement l'*isochronie* de la pulsation rythmique (Zenatti).

— Test d'identification *mélodique* réussi par 72 % des enfants (Zenatti).

— Test d'identification *harmonique* réussi par 51 % des enfants (Zenatti).

— Test d'identification *rythmique* réussi par 28 % des enfants (Zenatti).

— Perception des *registres* : 59 % de bonnes réponses (Zenatti).

— Discrimination d'un *changement d'accord* : 56 % de bonnes réponses (Zenatti).

— Discrimination d'un *changement mélodique*, dans un test de 2 sons : 54 % de bonnes réponses (Zenatti).

— Discrimination d'un *changement rythmique*, dans un test de 2 cellules : 53 % de bonnes réponses (Zenatti).

— Appréhension de *structures rythmiques* complexes comportant 3 et 4 coups (Stambak).

---

7. Ch. Spohn et W. Poland, *Sounds of music*. 3 vol. : *Ascending intervals, Descending intervals, Harmonic intervals*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall Inc., 1967.

8. P. Costanza, « Programed Instruction in Score Reading Skills », *Journal of Research in Music Education*, 1971, 19 (4), 453-459.

9. R. Francès, « L'enseignement programmé de la musique. Principes d'une structuration de la matière et résultats d'un programme de solfège élémentaire », *Sciences de l'Art-Scientific Aesthetics*, 1974, IX (1-2), numéro spécial : « Psychologie de la musique ».

10. J.-P. Lamotte, J.-Cl. Chassain, J. Malandain, « Validation d'une séquence d'un programme d'enseignement du solfège », *Bulletin de Psychologie*, 1971-1972, 25, 572-591.

6-7 ans :

— Emission vocale de *petits intervalles* (Jersild et Bienstock, Metzler, Fulin).

— Une phrase sans *cadence* est comprise comme inachevée (Imberty).

6-8 ans :

— L'existence d'une *acculturation tonale* est décelée par les tests perceptifs de discrimination mélodique et d'identification mélodique (Zenatti).

7 ans :

— 83 % des enfants achèvent des mélodies sur les notes de l'*accord parfait* (Reimers).

— Test d'identification *rythmique* réussi par 61 % des enfants (Zenatti).

7-8 ans :

— Différenciation d'un *tiers ou d'un quart de ton* (Gilbert, Bentley).

— Discrimination d'un *changement mélodique,* dans un test de 3 notes : 52 % de bonnes réponses (Zenatti).

— 85 % des enfants d'écoles américaines ont appris à *contrôler leur voix* (Petzold).

— 76 % des enfants préfèrent systématiquement la *consonance* (Zenatti).

— 53 % des enfants préfèrent systématiquement l'*isochronie* de la pulsation rythmique (Zenatti).

— 51 % des enfants préfèrent systématiquement la *tonalité.*

8 ans :

— Utilisation du *symbolisme spatial* (Mialaret).

— L'invariance d'une phrase mélodique commence à être perçue à travers des *déformations* (Pflederer-Zimmerman).

— Les *changements de mode* sont mieux perçus que les changements de tonalité (Imberty).

— Discrimination d'un *changement harmonique* sans modification de la partie supérieure, dans un test de deux accords : 46 % de bonnes réponses (Zenatti).

— Appréhension de *structures rythmiques* complexes comportant cinq coups (Stambak).

— Les *estimations de la durée* deviennent plus précises (Fraisse).

10 ans :

— 55 % des enfants sont capables de reproduire sans erreur, en chantant, des *motifs mélodiques* (Petzold).

— Discrimination d'un *changement mélodique,* dans un test de quatre notes : 49 % de bonnes réponses (Zenatti).

— 79 % des enfants préfèrent systématiquement des *mélodies tonales* (Zenatti). Cependant, les *structures tonales restent rares* dans les improvisations vocales (Imberty, Fulin).

— Sensibilité à la *qualité de l'harmonisation* (Imberty).

— La *demi-cadence* est comprise (Imberty).

— Appréhension de *structures rythmiques* complexes comportant six coups (Stambak).

Il ressort de ces résultats que la perception musicale de l'enfant est d'abord globale et commence à devenir plus analytique vers 6-7 ans. Des différences entre les niveaux de réussite en résultent, dans les domaines mélodique, harmonique et rythmique. Ainsi, la discrimination harmonique se développe un peu plus tardivement que la discrimination mélodique et rythmique en raison de la mobilité perceptive qui est nécessaire pour explorer le champ sonore. En revanche, le goût pour la consonance s'affirme avec plus de force que le goût pour la tonalité. De même, la variété des activités rythmiques et la diversité des capacités qu'elles requièrent, expliquent la précocité de quelques performances de l'enfant mais aussi certaines de ses difficultés dans des tâches plus ou moins complexes.

Le jugement esthétique se développe assez tôt puisque l'enfant de 5-6 ans commence à préférer la consonance, l'isochronie de la pulsation rythmique et la tonalité. Ce sont les premiers signes d'une acculturation musicale qui se manifeste ensuite, entre 6 et 8 ans, à l'occasion d'épreuves perceptives. Bien que présentes dans certaines improvisations vocales, les structures tonales n'apparaissent pas aussi fréquemment qu'on pourrait s'y attendre. Il semble se produire, comme le remarque J. Chailley, un « décalage entre la musique reçue et la musique active créée spontanément » [11].

L'âge de 8 ans marque un niveau auquel diverses activités perceptives deviennent possibles, ce qui permet à l'enfant de commencer à structurer les œuvres musicales. Vers 16 ans, l'adolescent a achevé son développement sur le plan perceptif. Il lui reste cependant, et c'est l'œuvre de toute une vie, à assimiler la langue musicale dans les aspects si divers qu'elle revêt au cours des siècles.

---

11. J. Chailley, « Niveaux psychologiques de l'assimilation du langage musical », *Festschrift Walter Wiora*, Bärenreiter, 1967.

Albert ROUSSEL

Le Bachelier de Salamanque

Réponse d'une épouse sage

par René KOPFF
Maître-Assistant à la Faculté des Lettres (Strasbourg)

Partitions :

Le bachelier, Ed. Durand et Cie, Paris, n° D. et F. 9742.

Réponse, Ed. Durand et Cie, Paris, n° D. et F. 11 319.

Ou les deux dans : A. Roussel, Six mélodies, Ed. Durand et Cie, Paris, n° D. et F. 11 623.

Discographie :

Les deux pièces ne sont, à ce jour, réunies sur aucun enregistrement. Il y a donc lieu de se procurer chez un disquaire le « Disque du Baccalauréat 1975 » : LA VOIX DE SON MAITRE, n° 051-12797.

Bibliographie :

Dom A. Surchamp, A.R., Ed. Seghers, Paris, 1967, Coll. « Musciens de tous les temps ».

Arthur Hoerée, A.R., Ed. du Seuil, Paris (à paraître).

Arthur Hoerée, A.R., Ed. Rieder, Paris, 1938.

Robert Bernard, A.R., Ed. La Colombe, Paris, 1948.

Marc Pincherle, A.R., Ed. Kister, Genève, 1957.

Evelyn Reuter, La Mélodie et le Lied, P.U.F., Paris, 1950, Coll. « Que sais-je », n° 412.

Albert ROUSSEL

Muscien français, né à Tourcoing (Nord) en 1869, mort à Royan (Char.-Mar.) en 1937. Après la mort prématurée de ses parents et de son grand-père, il est élevé par un de ses oncles. Il fait ses études au collège Stanislas à Paris, puis à l'Ecole Navale, et il ne pratique d'abord la musique qu'en amateur. C'est au cours des sept années de service comme officier de la Marine Nationale, pendant lesquelles il parcourt le monde, que Roussel sent grandir en lui le goût passionné de la musique. En 1894 il démissionne de la Marine, s'installe à Roubaix, puis à Paris, et entreprend de sérieuses études musicales, notamment à l'Ecole Niedermeyer comme élève d'Eugène Gigout avec lequel il travaille le piano, l'orgue, l'harmonie, le contrepoint, la fugue. En 1898 il entre à la Schola Cantorum et approfondit auprès de Vincent d'Indy l'étude de la composition et de l'orchestration. Puis Roussel devient lui-même professeur de contrepoint à la Schola, de 1902 à 1914, et il y forme de nombreux disciples dont E. Satie, E. Varèse, Roland Manuel. Ayant détruit ses premiers essais, Roussel fait éditer sa première œuvre, un **trio** avec piano, en 1902. Le **Divertissement** pour bois et piano donné en 1906 annonce déjà le grand Roussel. En 1908 il se marie avec Blanche Breisach, d'origine alsacienne, et se remet à voyager, à travers l'Europe, mais surtout en Orient, aux Indes et en Indochine. Très impressionné, il rapporte de ses voyages les trois tableaux symphoniques des **« Evocations »** (1912) dont on loue unanimement la puissance expressive. En 1913 il donne au Théâtre des Arts le ballet **« Le Festin de l'Araignée »**, un délicieux petit drame entomologique. En 1914 il entreprend de composer pour l'Opéra, **« Padmavati »**, un ouvrage inspiré par une légende hindoue, qui ne sera terminé qu'après la guerre et connaîtra sa première représensation en 1923. Pendant la guerre, Roussel, de santé fragile, s'engage pourtant dans la Croix-Rouge comme infirmier. Amoureux de la mer, il acquiert, dès 1922, une propriété sur le littoral de la Manche, à Varengeville (Seine-Maritime). A partir de ce moment l'histoire de Roussel, qui déploie une intense activité de compositeur entre Varengeville et Paris, est celle de ses œuvres. De cette époque datent notamment sa deuxième **Symphonie en si b** (1922), la deuxième **Sonate** pour violon et piano (1924), la **Sérénade** (1925), la **Naissance de la Lyre**, un opéra (1925). Puis les chefs-d'œuvre se succèdent. En 1926 c'est sur commande qu'il compose pour l'orchestre de Boston la célèbre **Suite en fa** (prélude, sarabande, gigue). Suivent le **Concert pour petit Orchestre**

(1926-1927), un **Concerto pour piano** (1927), le **Psaume LXXX** pour ténor, chœur et orchestre (1929), la troisième **Symphonie** (1930), le ballet **Bacchus et Ariane** (1931), une **Sinfonietta** et la quatrième **Symphonie** (1934), le ballet **Aeneas** (1935), un **concertino** pour violoncelle et une **rhapsodie flamande** (1936), enfin un opéra-bouffe, le **Testament de Tante Caroline** (1937). Ajoutons à cela diverses œuvres de musique de chambre, des pièces de flûte, de piano, de musiques de scène, et presque une quarantaine de mélodies. Roussel meurt en 1937 à Royan et repose, selon sa volonté, face à la mer, dans le petit cimetière marin de Varengeville.

Roussel, qui a enseigné le contrepoint pendant doute ans, en use lui-même avec maîtrise dans une écriture musicale s'appuyant souvent sur des modes anciens ou exotiques, une harmonie raffinée résultant de ce système modal, une variété ryhtmique usant avec autant d'art de l'asymétrie que de l'obstination rythmique. Alliant la rudesse à la délicatesse, le raffinement à la rigueur, son écriture est à la fois logique et d'une liberté exempte de toute contrainte traditionnelle.

La Mélodie en France

Lorsque le mot « mélodie » désigne un genre musical, il s'agit d'un poème composé pour une voix seule avec un accompagnement instrumental, généralement au piano. Il y a lieu pourtant de distinguer la **mélodie** ainsi définie de son ancêtre la **romance** et de son homologue allemand le **lied.** Le lied allemand, qui a atteint sa forme la plus caractéristique avec Schubert, Schumann, Brahms et Hugo Wolf, s'appuie très nettement à l'origine sur le chant populaire national allemand. Le mélodie par contre est un genre typiquement français, comportant un sens littéraire et musical en général plus savant, plus raffiné, plus aristocratique que le lied. Elle n'est pas d'origine populaire. Elle constitue pour ainsi dire le prolongement d'un genre galant pratiqué en France déjà au XVIIIe siècle, la romance, genre musical et poétique qui ne manque pas d'un charme désuet, mais qui est souvent quelque peu artificiel, parfois fade ou plat, ou d'une naïve prétention. Et si c'est Berlioz qui a composé les premières « mélodies » ainsi désignées, elles ne s'éloignent pas encore beaucoup de l'ancienne romance, comme d'ailleurs encore celles de Gounod, de Bizet, et même encore souvent celles de Massenet, Franck, Saint-Saëns ou Lalo. Très rapidement ensuite, dans le dernier tiers du XIXe siècle, la mélodie française évolue vers les plus hauts sommets de sa perfection, notamment avec **Gabriel Fauré** (1845-1924) et **Henri Duparc** (1848-1933), mais aussi E. Chabrier (1841-1894) et E. Chausson (1855-1899).

Gabriel Fauré, dont la production complète atteint près de cent mélodies, les a réunies pour la plupart dans des recueils : La Bonne Chanson, la Chanson d'Eve, le Jardin Clos, les Mirages, l'Horizon Chimérique. Qui ne connaît le Chant d'Automne, les Berceaux, les Roses d'Ispahan ou le célèbre Clair de Lune. **Henri Duparc** n'a laissé qu'une quinzaine de mélodies qui sont des chefs-d'œuvre d'inspiration et de forme, réalisant avec une musicalité raffinée ce que lui inspirent les textes poétiques de valeur. Qui ne se souvient de la Chanson Triste, de l'Invitation au Voyage ou de la Vie Antérieure.

Après eux la veine de la mélodie française ne tarit plus. Claude Debussy se sent attiré par la mélodie et en compose plusieurs cycles : les Fêtes Galantes, les Ariettes oubliées, les Cinq Poèmes, les Chansons de Bilitis, etc. Citons parmi les plus célèbres : Mandoline, En Sourdine, Clair de Lune, le Balcon, le Jet d'eau... Mauricel Ravel aussi a composé de nombreuses mélodies, parmi lesquelles Deux Epigrammes de Clément Marot, des mélodies grecques et hébraïques, et les célèbres Histoires Naturelles de 1906 qui introduisent dans la ligne vocale une espèce de récitatif très près du parlando.

Tous ces compositeurs puisent les textes qui les inspirent chez les plus importants de leurs contemporains poètes, Baudelaire, Verlaine, Pierre Louys, Mallarmé et autres, parfois aussi dans la littérature française d'un passé lointain. Ainsi musique et poème forment désormais bien souvent un chef-d'œuvre complet dans lequel ils sont indissolublement liés, l'une suggérant ce que l'autre a peut-être d'inachevé dans l'expression.

Les Mélodies de Roussel

A l'aube du XXe siècle, Albert Roussel emboîte le pas avec ses trente-huit mélodies. Dès les premières son originalité s'affirme. Il exprime la teneur poétique d'un texte avec à la fois une force concentrée et une extrême discrétion. Il abhorre l'emphase et le lyrisme débordant, cet effet sentimental grandiloquent qui détruit la véritable sensibilité. Sa ligne vocale est simple, chantante, intime, mais précise et expressive. Avec une maîtrise absolue et une remarquable économie des moyens il obtient une parfaite adaptation de l'accent sonore à l'accent verbal, de la courbe musicale à l'inflexion de la phrase. Parmi beaucoup d'autres, ces deux mélodies au programme montrent cette attirance nostalgique de Roussel pour les paysages lointains. Mais là aussi, dans la recherche de cet exotisme, l'art de Roussel est caractérisé par une extrême retenue. Dans les poèmes chinois, par exemple, il semble ignorer volontairement l'effet trop facile du pentatonisme si tentant.

Le soutien du piano, tout en usant d'une extrême richesse d'invention rythmique, parfois aussi d'un certain ostinato, de modalité et de polymodalité, centrée pourtant sur la prééminence d'un ton principal défini, d'agrégations harmoniques audacieuses superposant les appoggiatures aux notes réelles, reste fidèle à une conception plus classique et plus discrète que chez ses prédécesseurs, créant une

ambiance sans céder à la facilité du pittoresque musical. Toutes ces qualités concourent à l'élaboration d'un art extrêmement raffiné, à la fois d'une haute sensibilité et d'une grande retenue.

Roussel emprunte également ses textes le plus souvent à ses contemporains, les premiers notamment à H. de Régnier, puis à G.J. Aubry, à René Chalupt, Leconte de Lisle. H.P. Roché, etc. Suivant les sujets on peut presque classer ces mélodies en trois groupes : elles sont tantôt éclatantes de force, de santé, de puissance et de joie, comme les Odes Anacréontiques ou l'Heure du Retour, tantôt méditatives, graves et retenues, comme Light, Nuit d'Automne ou la Réponse d'une Epouse Sage, tantôt aussi spirituelles, pétillantes de légèreté et de fraîcheur, comme le Bacgelier de Salamanque ou Jazz dans la Nuit ou Des Fleurs font une Broderie. On pourrait aussi les réunir en trois époques : la première, entre 1903 et 1908 comprendrait les quatre poèmes de Régnier de l'op. 3 dont le Jardin mouillé, les quatre autres poèmes de Régnier de l'op. 8 dont Nuit d'Automne, la Menace op. 9, Flammes op. 10, et Deux Poèmes chinois op. 12. La deuxième se situe à la fin de la guerre en 1918-1919 avec les quatre très célèbres mélodies des op. 19 et 20 : Light, A Farewell, Sarabande, le Bachelier de Salamanque. La troisième enfin, est plus continue et plus touffue et s'étend de 1924 à 1935 avec Deux Poèmes de Ronsard (op. 26) pour chant et flûte, les Odes Anacréontiques (op. 31-32), quatre nouveaux Poèmes chinois (op. 35 et 47), Jazz dans la nuit (op. 38) et une dizaine d'autres mélodies.

LE BACHELIER DE SALAMANQUE

Op. 20 n° 1 (1919). Poésie de René Chalupt.

Le Bachelier fait partie chronologiquement du deuxième groupe de mélodies composées immédiatement après la première guerre mondiale, ou encore de ces mélodies typiques de l'art de Roussel qui caractérisent sa verve spirituelle, ironique et espiègle. On ne peut mieux caractériser l'impression générale de bondissante et désinvolte légèreté qui se dégage de cette mélodie qu'en donnant la parole à l'éminent biographe de Roussel qu'est Arthur Hoérée : « Le Bachelier emprunte à la manière truculente du musicien son langage caustique, sa drôlerie verveuse qui chante, sur un rythme de sérénade, les déboires d'un amoureux transi. Mué en guitare, le piano gratte ses cordes, non sans ardeur ni audace et, d'une irrévérencieuse glissade sur les touches blanches, étire l'éclat de rire de la jolie fille qui se moque **derrière son mirador.** »

La structure de cette mélodie n'a rien de strophique. On peut pourtant y dinstinguer, grâce à des silences plus importants dans la déclamation (mes. 13-15, 26-27, 34-35) et grâce aux changements de l'esprit de l'accompagnement, une subdivision en quatre parties. L'esprit de l'accompagnement des deux dernières parties se rapprochant de nouveau de la première, on peut même y sentir l'équilibre d'une forme symétrique ABA'.

La déclamation vocale est strictement syllabique et constitue un compromis entre mélodie et récitatif. L'accompagnement guitaresque, hispanisant, est caractérisé par l'ingéniosité rythmique de ses battements de doubles croches suivis de staccati et de contretemps, et par l'originalité de ses harmonies appoggiaturées.

1. Une courte introduction instrumentale crée immédiatement l'atmosphère de sérénade andalouse, répétant obstinément une formule rythmique (battement de doubles croches sur le premier temps, deux accords en croches plaqués sur le deuxième, et des contretemps appoggiaturés sur les deux derniers.

Le ton de Do est évident, tonique et dominante étant fortement affirmées, directement dans les deux premiers temps, indirectement par leurs appoggiatures fa dièse et ré bémol sur les deux temps suivants. Le mode reste pourtant d'abord indécis, la médiante mi n'intervenant qu'à partir de la mesure 5, la sus-dominante la bémol pouvant être considérée comme appoggiature supérieure de la dominante ou comme un élément d'une échelle hispanisante avec sixième degré abaissé (2e tétracorde de la gamme mineure harmonique). En somme, malgré les nombreuses notes étrangères, tout revient à un balancement régulier entre tonique et dominante en Do majeur. Mélodiquement il résulte de cette technique appoggiaturée des chromatismes justement expressifs par rapport au texte, et pourtant un ensemble mélodique très tonal en Do. Cette première strophe est bien équilibrée ; la fin de la première période (sur Salamanque), avec son arrêt sur la dominante, est soulignée par un trait chromatique descendant de la main gauche, alors qu'une cadence à la tonique termine la deuxième période (sous ta mante).

2) Changement de mouvement : un peu moins animé. A l'atmosphère différente — constatation de l'heure dangereuse, le couvre-feu étant sonné — correspondent une formule rythmique plus serrée où alternent surtout des battements de doubles croches, ainsi qu'un ton plus élevé de la déclamation chantée et une harmonie plus instable, davantage déplacée sur les appoggiatures elles-mêmes qui prennent la prédominance sur les degrés réels. L'harmonie principale reste Do, mais le récitatif chanté se déroule d'abord plutôt en do mineur, pour monter passagèrement (mes. 19-20) d'un demi-ton, en do dièse. La déclamation est ironiquement enflée et descend ensuite par tierces successives sur presque toute l'étendue de l'ambitus vocal, pour évoquer le sommeil profond des bourgeois qui dorment à poings fermés, pendant que s'annonce de nouveau, à l'accompagnement, le rythme premier.

Détail intéressant : la fameuse **note discorde** du couvre-feu dans laquelle Arthur Hoérée voit une « piquante anticipation » qui « perd de son âpreté à mesure que s'enchaînent les harmonies de l'accompagnement, et finit par se résoudre sans heurt ». Cette note, c'est le si double bémol qui, à partir de la mesure 15, tombe sur chaque troisième temps à la main droite, préparé d'ailleurs dans les deux mesures d'introduction de cette seconde partie, note accentuée sfz, mise en évidence comme le son régulier d'une cloche (le couvre-feu). La dissonance, d'abord très accusée à côté du sol et surtout du la bémol, perd beaucoup de son âcreté lorsque le si double bémol devient la bécarre.

3. Après une courte transition animée (mes. 26), le temps primo semble vouloir arrondir une forme symétrique par le retour à une formule rythmique très proche de celle du début. Mais la déclamation chantée, sur les questions du texte (les risques encourus), devient plus pressante, en croches régulières montant et descendant par degrés conjoints sur l'échelle de Do, majeure en sa tétracorde inférieur, mineure mélodique en son tétracorde supérieur. L'harmonie de l'accompagnement aussi se fait plus acide, par la tonique altérée, puis surtout par cet emploi de l'appoggiature simultanée sur chaque troisième temps, d'abord de fa dièse-fa bécarre (mes. 30), puis de la bémol-la bécarre (mes. 33).

4. Après un bref point d'arrêt, on peut considérer ce qui suit comme une espèce de coda, reprenant d'ailleurs à la main gauche la formule rythmique initiale, une coda spirituelle et espiègle. La déclamation devient ironique sur les paroles « vainement tu te tourmentes » ou « se moque de toi », plus rapide aussi sur la fin — d'abord un triolet, puis un quintolet —, comme si la voix chantée aussi allait éclater de rirer. L'espièglerie ressort aussi de l'accompagnement de la main droite qui se moque de la sérénade manquée en se référant ironiquement, en octaves et tierces mélodieuses et syncopées, au thème de la célèbre sérénade napolitaine« O sole mio » (mes. 35). Et la pièce se termine par « l'irrévérencieuse glissade sur les touches blanches », cet éclat de rire de la jolie fille qui « se moque de toi derrière son mirador ».

REPONSE D'UNE EPOUSE SAGE

Op. 35, n° 2 (1927). Paroles de H.P. Roché (d'après une traduction anglaise d'un ancien poème chinois).

Chronologiquement cette mélodie fait partie de l'important troisième et dernier groupe des mélodies de Roussel. Quant à son caractère, à l'opposé de celui de la pièce précédente, elle est le plus bel exemple des mélodies graves et méditatives de notre auteur. Arthur Hoérée parle de la « subtile » Réponse d'une épouse sage, et Evelyn Reuter d'une « force concentrée », d'une « discrétion insurpassable » et d'une « retenue infinie, également caractéristique du vieux poème chinois... et de la mesure extrême du musicien français ». Aucune mélodie de Roussel ne répond peut-être mieux à l'observation de Claire Croiza qui, parlant de l'œuvre vocale de Roussel, dit ceci : « Mélancolie sans drame — mesure, jamais d'effet sentimental, jamais rien de trop —, ce trop qui, dans l'art comme dans la vie, détruit si souvent, au fond de nous-mêmes, toute sensibilité... » Et avec André George on peut constater : « Pas la moindre trace d'exotisme puéril... Avec deux ou trois mesures à peine de commentaire inaugural et final, la musique suit le cours plus ou moins paisible de la parole. La ligne mélodique, calme et simple, s'élève tout au plus lorsque la sage épouse proclame la hauteur de son rang conjugal. Tout est sobre, fin et clair, jusqu'à l'hésitation — le rallentando — des « deux larmes » que l'épouse sage, au détour de la lettre, renvoie à l'étranger hardi, « pour ne pas l'avoir connu plus tôt ». » C'est la fusion parfaite entre tous les éléments, texte, courbe mélodique et accompagnement pianistique.

La structure est continue, suivant le cours plus ou moins paisible des paroles. Le tempo primo revenant après une partie centrale plus mouvementée, permet d'y distinguer trois parties ABC (Andantino, Allegretto, Tempo primo). Il n'y a pas de retour de thème ; mais le retour du tempo primo et la conclusion qui reprend le dessin de l'introduction concourent à donner une impression de symétrie équilibrée : l'épouse intouchée est sage et fidèle, après comme avant.

1. L'introduction est constituée par une cellule d'une mesure, reprise d'une manière variée dans la deuxième mesure et prolongée à l'inverse par une nouvelle reprise élidée à la main droite. Cette formule est caractérisée par la syncope de la main gauche, l'entrée à contretemps de la cellule à la main droite et surtout la délicate impression d'exotisme qui résulte de l'emploi d'une échelle particulière, avec deux trihémitons et presque rien que des demi-tons (voir ex. mus.). La tonalité de départ, mi mineur, est nettement affirmée par l'accord répété de tonique-dominante sur le premier temps ainsi que par la courbe mélodique. L'allure exotique de l'échelle et de l'harmonie qui en découle est fonction, toujours, des notes ornementales étrangères : Do double dièse peut être interprétée comme appoggiature de la sensible ré dièse, et la dièse comme appoggiature de la dominante si.

La déclamation très librement rythmée suivant le sens du texte est encore syllabique et donc proche du récitatif. Pourtant, l'importance du nom **d'épouse** est soulignée par un accent ascendant suivi d'une inflexion supplémentaire, et les perles sont estimées d'une telle richesse que la vocalise

sur le mot « **précieuse** », empruntant le motif d'introduction, exprime véritablement un triste et doux regret de ne pouvoir garder cette splendeur. A partir de la mesure 15 cette première partie devient doucement modulante, se tournant vers le ton voisin de si mineur, dont la dièse et mi bémol sont des appoggiatures de la tonique et de la médiante.

2. **Allegretto.** C'est dans cette nouvelle tonalité de si mineur que débute la partie centrale plus animée, par un bref interlude qui établit une nouvelle formule d'accompagnement, montrant plus de fermeté avec ses accords plaqués régulièrement. Mélodie et harmonie sont tributaires d'une nouvelle échelle à demi-tons et trihémitons, déplacés par rapport à l'échelle précédente (voir ex. mus.). L'épouse fière de son rang élève la voix pour souligner d'une inflexion mélodique ascendante et d'une valeur plus longue chaque mot important : mai**son, haut,** lig**na**ge, **é**p**oux, gar**de, **roi.** Observez la progression de cette montée, à laquelle fait suite, après un silence impressionnant, en conclusion logique, la calme et seule solution possible (mes. 38-45). Remarquez comment cette phrase primordiale « Les liens de l'épouse ne se défont pas ! » est largement déclamée sur le ton d'une psalmodie sentencielle, soutenue par des harmonies tranquilles qui ramènent le ton principal.

3. Retour du ton de mi, mais en une curieuse polymodalité, traduisant peut-être la sourde contradiction entre le sentiment du devoir de l'épouse sage et le regret exprimé délicatement. En effet la voix et l'ostinato de la main droite évoluent en mi mineur, tandis qu'un ostinato de la main gauche répète inlassablement en mi majeur une alternance de tonique et de dominante. Sur l'harmonie appoggiaturée supérieure de la dominante (do) reparaît la cellule d'introduction, soutenant ce mélancolique soupir de regret qu'est la phrase terminale (mes. 54), avec cette chute mélodique qui est certainement une des plus belles trouvailles de l'auteur. Et au-dessus de la formule initiale intégrale, le chant s'arrête sur le deuxième degré, élément de l'harmonie de dominante, marquant peut-être l'insatisfaction d'un désir caché, refoulé — le regret. Regret qui persiste aussi dans la conclusion, puisque effectivement le fa dièse est conservé comme appoggiature simultanée au-dessus de la candence finale, dans laquelle d'ailleurs les éléments de l'accord de dominante sans fondamentale sont aussi remplacés par leurs appoggiatures (sol et do double dièse mis pour fa dièse et ré dièse).

Autant la première de ces deux mélodies traduit à merveille la finesse de l'ironie rousselienne et sa verve malicieuse, autant la deuxième révèle la pudeur d'une sensibilité noble et discrète. Si les mélodies de Roussel ne sont pas l'essentiel de sa production, elles dénotent pourtant un art à la fois expressif et concis, riche et probe, sensible et contenu, et restent une des meilleures clés pour le pénétrer en profondeur.

ORGANOLOGIE

La flûte à bec et ses dérivés

par Roger COTTE
Professeur à la Schola Cantorum
Directeur du Laboratoire de Musicologie
de l'Université de Paris-Sorbonne

a) Bibliographie

— E. HUNT : *The recorder and its music,* Jenkins, London, 1962.

Cet excellent ouvrage peut être considéré comme pratiquement complet. Une traduction en français est annoncée.

— Jacques HOTTETERRE : *Principes de la flûte...,* Estienne Roger, Amsterdam, 1707.

— Jean-Pierre FREILLON-PONCEIN : *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection... de la flûte...,* Jacques Collombat, Paris, 1700.

Ces deux ouvrages, fondamentaux pour la connaissance de la technique ancienne, ont été réimprimés récemment chez Minkoff, à Genève, en *fac simile.*

b) Généralités

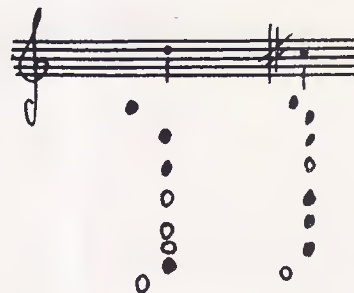
Si nous prenons un tuyau à bouche d'orgue et nous le perçions assez largement en un point quelconque du corps, nous constaterons qu'il émet un son notablement plus élevé que celui obtenu lorsqu'il était intact. Mais nous retrouvons celui-ci si nous bouchons le trou par un moyen quelconque, hermétiquement. Ce phénomène s'explique par le fait que l'élément sonore du tuyau est constitué par la colonne d'air intérieure que les trous permettent d'allonger ou de raccourcir, et non par la matière (bois, métal ou autre) avec laquelle l'instrument est construit. On comprend donc qu'une série de trous percés le long du corps du tuyau, selon qu'on les ouvre ou qu'on les bouche, permet d'obtenir autant de notes que l'on a de doigts disponibles. Dans la pratique, la *flûte à bec* dont nous venons le décrire le principe peut donner beaucoup plus de degrés différents que ceux correspondant simplement aux huit trous dont elle est percée. Outre les sons fondamentaux [1] obtenus de la manière expliquée ci-dessus, elle offre en effet deux autres espèces de notes :

1° Celles obtenues avec des doigtés dits « en fourche ».

2° Celles tirées de la série des premières harmoniques des sons fondamentaux.

• *Les fourches :*

Si vous avez l'occasion de tenir une flûte à bec en main, vous constatez que les trous percés le long du corps de l'instrument ont un diamètre beaucoup plus restreint que celui de la perce. Il résulte de ce fait que si l'on bouche des trous placés au-delà du premier trou ouvert (par rapport à la bouche de l'exécutant), on obtient un sensible abaissement du son produit, ce qu'illustre parfaitement la comparaison des doigtés des notes *ré* et *do dièze* sur la flûte en fa dite « alto » :



La tablature que nous donnons ci-dessous (*figure 1*) montre que, par ce système, on obtient, en sons fondamentaux, pratiquement tous les degrés chromatiques, sur les deux tiers de la tessiture.

A l'exécution, on s'aperçoit que les notes obtenues par doigtés en fourches sont passablement plus sourdes que les autres. On pouvait pallier à cet inconvénient par un système de trous supplémentaires bouchés par des clefs ou des clapets. Des expériences faites au XIXe siècle et même récemment en ce sens, n'ont donné que des résultats décevants. Les facteurs anciens ont choisi le parti résolument contraire : ils ont accordé les flûtes de manière à nécessiter le maximum de fourches, même pour les notes non altérées. De cela, encore, témoigne la tablature ci-dessous.

1 Voir notre article en janvier 1974.

Planche 1ère

ECHELLE de tous les tons et Semi-tons de la FLÛTE A BEC, par musique et par tablature.

Notes de musique

clef de G re sol

fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol

1 15

F G A B C D E F G A B C D E F G

Tablature

Figure de la Flûte.

1 2 3 4 5 6 7 8

Les lignes au dessus des cinq sont adjoutées pour remplir toute l'étendue de la Flûte.

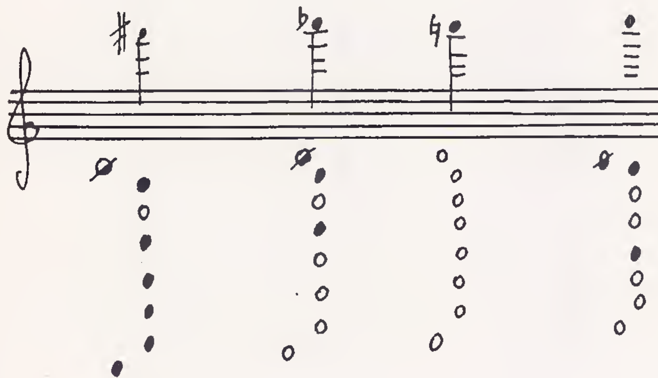
fa mi ré ut si la sol fa mi ré ut si la sol fa

F E D C B A G F E D C B A G F

Suitte

- *Utilisation des harmoniques :*

En observant, par exemple, le doigté du la grave (flûte alto), on obtient, selon que l'on souffle plus ou moins fort, la note dans l'octave grave ou dans l'octave aiguë. L'ouverture du premier trou, plus ou moins accentuée, facilite l'émission de la note à l'aigu et permet, dans une large mesure, d'en corriger le timbre et la justesse. Des combinaisons de doigtés parfois un peu compliquées (tout comme sur les instruments modernes, pourtant munis d'un mécanisme très élaboré) autorisent l'émission de notes claires tirées non seulement de l'harmonique 2, mais même des suivantes. De la sorte, la flûte à bec arrive à dépasser largement les deux octaves chromatiques. Au-delà de la tablature de Hotteterre, on trouve encore sur les bons instruments les notes suivantes :



Le fa dièze aigu est nettement trop haut. Certains auteurs anciens préconisent d'en rectifier la justesse en bouchant le « pavillon » (l'extrémité inférieure de la flûte) avec le genou. C'est très efficace, mais bien entendu impraticable dans les mouvements rapides.

D'autres combinaisons de fourches permettent les trilles majeurs et mineurs sur tous les degrés chromatiques.

Les beaux instruments (anciens ou copies modernes) possèdent un double trou pour l'auriculaire droit (huitième trou sur la tablature), afin de faciliter le chromatisme. Parfois sont doubles également le septième et le quatrième trou, pour la même raison.

c) Historique de l'instrument

La flûte à bec ainsi décrite est un instrument parfait à sa manière. Sa justesse est sans reproche (au contraire des autres instruments à vent anciens qui sont — nous le verrons plus tard — souvent délibérément faux). Elle ne permet pas les nuances dynamiques (crescendo-diminuendo), mais les musiciens du XVIIIe siècle, au moins jusque vers 1750, ne s'en souciaient guère. Un peu à la manière du clavecin ou de l'orgue, par contre, elle autorise, entre ses registres aigu et grave, des oppositions de forte et de piano. Celles-ci étaient le fait soit du compositeur qui les inscrivait dans sa ligne mélodique (on en trouve de beaux exemples chez Haendel qui recherche des effets d'écho de cette manière), soit de l'interprète qui prenait l'initiative « d'octavier » certains passages, notamment dans les reprises. Il s'en faut de beaucoup, bien entendu, qu'un instrument aussi élaboré ait été d'emblée mis au point.

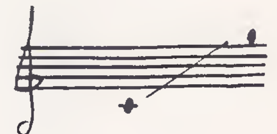
Les instruments du Moyen Age, que nous ne connaissons que par l'iconographie, étaient sans doute fort rudimentaires. Probablement étaient-ils encore fort proches des pipeaux que l'on confie aux enfants.

Les instruments de l'époque Renaissance sont beaucoup mieux connus. De perce plus large que ceux de l'époque classique, ils donnaient des notes graves très timbrées, relativement puissantes, mais leur tessiture se limitait à une octave et demie chromatique ou à peu près. Il en existait de tailles multiples, que l'on organisait en « chœurs », ou encore pour reprendre une expression de l'époque, en « accords » comprenant quatre voix, en règle générale. La formation la plus classique semble avoir été la suivante :

Dessus



Haute-contre et taille (même instrument)



Basse

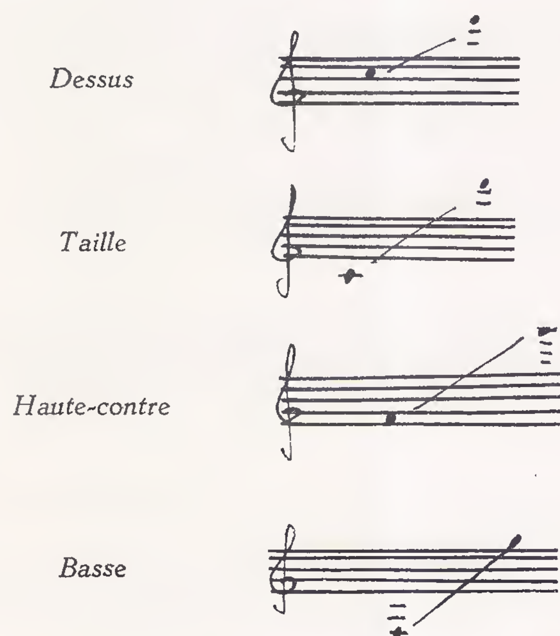


Ces instruments, notés ici en hauteur réelle, étaient en réalité transpositeurs. On notait leur musique une octave au-dessous de la note entendue, sans, du reste, que les musiciens de l'époque en aient nettement conscience. Michael Praetorius, lui-même, avoue : « ... *il est d'ailleurs jugé ordinairement par maints instrumentistes que cette sorte de flûte* (la seconde de notre tableau, celle donnant l'ambitus DO3-SOL4)

soit un vrai Tenor selon l'intonation ... et que leur clavis émettrait ... le ton de quatre pieds (selon mensur de facteurs d'orgue). Et pour avouer la vérité / tout d'abord j'ai aussi partagé ce même avis / parce qu'il est bien difficile à percevoir par l'ouïe... » [2].

Des instruments de plus grande dimension, jouant à l'octave réelle (soit une octave au-dessous de notre tableau), quoique plus rares, existaient également. La basse ne mesurait pas moins de deux mètres. La sonorité, que nous avons pu expérimenter, était très faible.

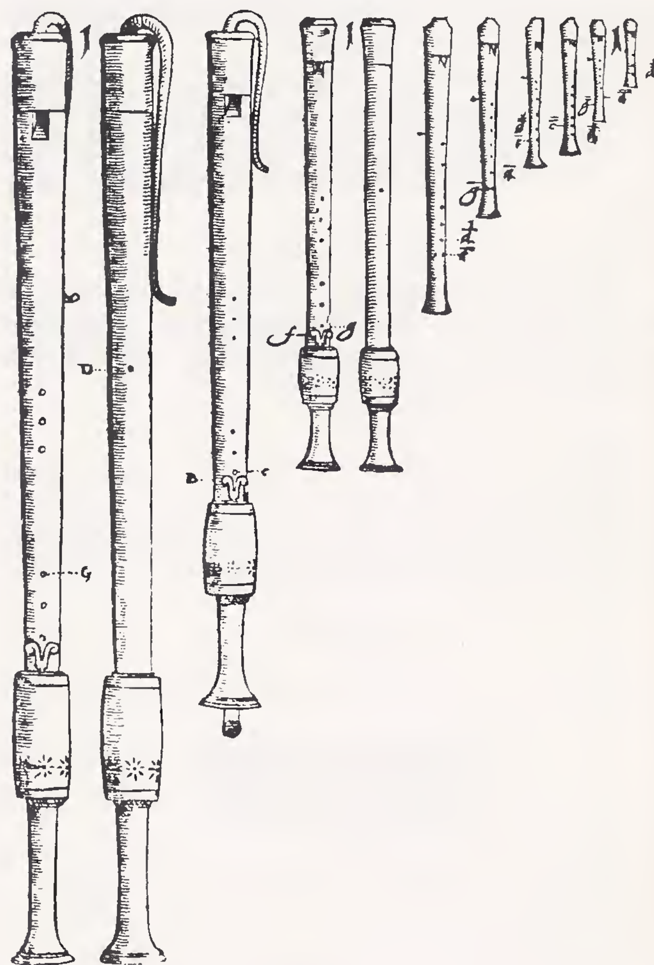
C'est au cours du XVIIe siècle que la flûte à bec reçoit les modifications qui lui donneront son aspect définitif : essentiellement une transformation de la perce, désormais d'une conicité plus accentuée (le sommet du cône étant à l'opposé de la bouche de l'instrumentiste). La technique que nous avons décrite plus haut s'établit peu à peu, attestée par de nombreux traités d'auteurs divers. Le quatuor est désormais ainsi constitué :



Mais les jours du quatuor de flûtes à bec étaient désormais comptés. Certes Lully, Marc-Antoine Charpentier l'emploient encore à l'occasion (en le mêlant éventuellement de flûtes traversières, et en multipliant les basses, trop faibles). On utilise aussi, à l'occasion, pour renforcer les aigus, une petite flûte en fa aigu (le *Flautino* des concertos de Vivaldi), mais bientôt, la flûte Haute-Contre (l'alto, suivant la nomenclature moderne) va devenir le soliste par excellence, l'instrument des sonates et des grandes compositions pour orchestre. C'est la flûte de Haendel, Telemann, Pepusch, Purcell, Lœillet, J.-S. Bach (Cantates), etc. Jusqu'au début du XVIIIe siècle, la mention « flûte », sans autre précision sur une partition, signifie qu'il s'agit de l'alto de flûte à bec en fa.

Il y a des exceptions : quelques sonates pour dessus de flûte, quelques exemples de l'utilisation du ténor en ut, la curieuse sonate pour violon alto et flûte basse en fa de C.P.E. Bach (très tardive), et surtout le Deuxième Concerto brandebourgeois de J.-S. Bach, injouable sur l'alto en fa..., parce qu'écrit pour un instrument *en sol.*

L'ensemble des flûtes à bec d'après M. Praetorius, 1619



Au XVIIIe siècle, la flûte à bec doit peu à peu céder la place à la flûte traversière, pourtant bien imparfaite en comparaison, nous le verrons dans un prochain article. En France, elle est à peu près abandonnée aux premières études musicales des enfants,

mais en Allemagne et en Angleterre elle connaîtra encore de beaux jours, jusque vers la moitié du siècle environ, époque où elle disparaîtra à peu près totalement de la vie musicale européenne.

La renaissance de la flûte à bec date des premières décennies du XXe siècle. Très intelligemment mené en Angleterre, en particulier par le musicologue A. Dolmetsch, ce mouvement aboutit à la restauration à peu près parfaite des anciennes techniques. En Allemagne, les préjugés des musiciens allaient mener à l'invention du système absolument aberrant des doigtés dits modernes, certes plus simples au niveau des études très élémentaires (exécution des chansons populaires dans les tonalités simples, sans altérations), mais impraticables pour l'exécution des œuvres classiques.

Remise en usage, la flûte à bec a pu intéresser quelques compositeurs de notre époque. Parmi les plus intéressants, comptons P. Hindemith et B. Britten, tous deux plus ou moins virtuoses de l'instrument.

Les dénominations de l'instrument :

Flûte à bec, flûte douce, flûte à neuf trous [3], flûte d'Angleterre, flûte; *en allemand :* Blockflöte, Schnabel flöte; *en anglais :* recorder, flute; *en italien :* flauto dolce, flauto, fiauto.

---

2. Traduction d'Ursula Gunther et Roger Cotte, Laboratoire de Musicologie (*en préparation*).

3. Sur les flûtes du XVIIe siècle, le huitième trou était dédoublé. Pour l'exécution, il fallait boucher l'un de ces trous selon que l'on était droitier ou gaucher, c'est pourquoi l'instrument a parfois été dénommé flûte à neuf trous.

(*A suivre*)

Fédération nationale d'Associations culturelles d'Expansion musicale

VACANCES MUSICALES 1975

- Février (du 8 au 16) : 7 jours (7 à 12 ans, 13 à 17 ans), Feydey-sur-Leysin, Suisse romande, 1 500 m d'altitude, ski alpin.
- Pâques (du 23 mars au 6 avril), 14 jours, 5 à 10 ans : « La Beuvrière », Brain-sur-Longuenée, Maine-et-Loire, domaine champêtre en pleine campagne. — 7 à 13 ans (23 mars au 6 avril), 14 jours : Pontigny (Yonne), collège rural en pleine campagne, proche de l'abbaye de Pontigny. — 10 à 16 ans (22 mars au 6 avril) : Feydey-sur-Leysin, canton de Vaud, ski alpin. — 14 à 18 ans (22 mars au 6 avril) : Autrans, Isère, village olympique, ski de fond, patinoire. — Plus de 18 ans (22 mars au 29 mars) : Fontainebleau, académie de printemps de flûte à bec.

Pour tous renseignements, s'adresser à : F.N.A.C.E.M., 69, rue Condorcet, 75009 Paris, tél. : 285.03-24 - 280.18-51.

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

PORTRAIT DE RAVEL
GEORGES D'ESPAGNAT

(*cliché Giraudon*)

Ce portrait de Ravel appartient à une vaste toile du peintre Georges d'Espagnat (1870-1950), intitulée : « Réunion de musiciens chez Monsieur Godebsky. » Autour d'un piano à queue sont groupés Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Calvocoressi, Albert Roussel, Godebsky et son fils, Ricardo Vinès et, debout, appuyé sur le couvercle du piano, Maurice Ravel que la présente iconographie présente en buste. Cette peinture date de 1910 : Ravel a 35 ans. Nombreuses sont les photographies du musicien mais rares en sont les peintures. Il faut savoir gré à Georges d'Espagnat de nous avoir rapporté une soirée musicale comme il en existait encore au début du siècle et d'avoir ainsi témoigné de la persistance d'une tradition qui s'apparente au concert de chambre ou de salon. Ravel a toujours aimé fréquenter artistes et gens de lettres, au moins jusqu'à la période de Montfort-l'Amaury. C'est en 1910 qu'il prend le parti de présenter un visage imberbe, car, pour répondre à la mode d'alors, il portait auparavant barbe et moustaches tombantes. On se risquerait à dire que d'Espagnat vient de saisir le Ravel définitif. Certes, les formes s'arrondissent légèrement avec l'âge et les cheveux blanchissent ; mais l'aristocratie des traits demeure : réserve, mélancolie, une certaine fascination du regard, tempérée par une pointe d'ironie à peine esquissée au coin des lèvres, tels sont les traits que l'on retrouve sur les clichés qui jalonnent régulièrement son existence.

Cette toile fut donnée par le peintre au Musée de l'Opéra en 1930, où elle se trouve actuellement. Artiste probe et sensible, à la palette délicate, Georges d'Espagnat s'apparente à l'école des Impressionnistes.

ALAIN LIEUZE

---

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale,* « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

Jean MAILLARD

PANORAMA DU BALLET EN FRANCE 1900 - 1939

L'APPROCHE du répertoire chorégraphique en France de 1900 à 1939 suscite à la fois l'enthousiasme de l'amateur et la juste inquiétude du malheureux candidat à l'agrégation d'Education musicale et de Chant choral.

Le répertoire est considérable, les centres d'intérêt et les foyers artistiques nombreux, s'interpénétrant parfois. Il s'agit donc de dresser un bilan du domaine à explorer, afin d'en pouvoir tirer les éléments d'un travail personnel. C'est le but que je poursuis ici, désireux non point d'écrire un livre, mais simplement de venir si possible en aide à des collègues défavorisés, par leur éloignement ou leurs obligations personnelles. Les grands centres d'étude et de documentation et de recherche sont peu nombreux en France et pratiquement inaccessibles pour nombre d'entre nous. Je dis « désireux de venir en aide », mais conscient et convaincu des insuffisances d'une chronologie qui n'échappera ni à la sécheresse ni à l'injustice de ce mode d'étude.

A. BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Louis ROUBAUD, MUSIC-HALL, Querelle, Paris (1929).

Souvenirs de Karsavina : BALLETS RUSSES, Plon, Paris (1931).

Pierre MICHAUT, HISTOIRE DU BALLET, P.U.F., Que sais-je ?, n° 177, Paris (1945).

B. KOCHNO et M. LUZ, LE BALLET, Hachette, Paris (1954).

Pierre MICHAUT, LE BALLET CONTEMPORAIN 1929-1950, Plon, Paris (1950).

Henri COLPI, DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DE FILM, Serdoc, Lyon (1963).

Serge LIFAR, HISTOIRE DU BALLET, Pierre Waleffe, Paris (1966).

Marcelle BOURGAT, TECHNIQUE DE LA DANSE, P.U.F., Que sais-je ?, n° 196, Paris (1946).

Armand MACHABEY, LA MUSIQUE DE DANSE, P.U.F., Que sais-je ?, n° 1212, Paris (1966).

Jacques FESCHOTTE, HISTOIRE DU MUSIC-HALL, P.U.F., Que sais-je ?, n° 1169, Paris (1965).

Bibliographies et articles des grandes encyclopédies M.G.G. (Ruth BLUME), BORDAS (Marc HONEGGER), FASQUELLE (François MICHEL), LAROUSSE (Norbert DUFOURCQ) et Grandes Histoires de la Musique, notamment celle de Jules COMBARIEU et René DUMESNIL (5 tomes, Armand Colin, Paris, 1913-1960).

B. CENTRES D'INTERET

Pour une telle étude, les centres d'intérêt multiples auxquels j'ai fait allusion concernent aussi bien la technique que les genres de ballets considérés, les troupes qui ont rayonné successivement ou concurremment, les artistes et en tout premier lieu compositeurs et chorégraphes qui ont réalisé le spectacle : mais celui-ci a pris vie grâce aux interprètes dont beaucoup ont laissé, après un demi-siècle, un souvenir prestigieux dans l'Histoire de l'Art.

En ce qui regarde la technique, on pourra se reporter à des ouvrages spécialisés sans qu'il soit pour autant aisé à un profane de pénétrer les arcanes d'un art aussi subtil. On notera l'importance de certaines prises de position dont le début du siècle fut friand : ainsi des cinq règles du Ballet moderne de Michel Fokine, parues dans le TIMES du 6 juillet 1914, du MANIFESTE DU CHORÉGRAPHE de Serge Lifar (1935) ou, à un degré moindre à ce point de vue particulier, du Coq et l'Arlequin signé par Jean Cocteau en 1918, des PRINCIPES DE LA DANSE de Léonide Massine ou de la technique renouvelée de Serge Lifar (cf. son TRAITÉ DE DANSE académique paru chez Bordas en 1949).

Les genres sont assez aisés à différencier :

— ballet inséré dans une action dramatique ;

— ballet d'action autonome, qui peut être construit sur un argument comparable à un livret, ou à l'élément inspirateur d'une œuvre symphonique ;

— ballet « pur », surgi du rythme musical, inspiré par des œuvres généralement préexistantes. C'est le cas des fameuses symphonies chorégraphiques imaginées par Léonide Massine d'après Beethoven, Bach ou Brahms. Le terme prête à confusion parce qu'il a été employé par Maurice Ravel pour désigner une œuvre de vastes dimensions, d'instrumentation raffinée, mais inspirée cependant par un argument littéraire (DAPHNIS ET CHLOÉ) ;

— ballet « fragmentaire », portant un titre original, mais empruntant la musique à un épisode d'une œuvre déjà connue sous un autre titre ;

— ballet cinématographique ;

— ballet parade, ressortissant du music-hall et influencé par le jazz ;

— ballet « psychologique » et rythmique, cherchant à se dégager de la musique (démarche de Lifar avant la seconde guerre mondiale : rythmes, ou vers de Racine servant de support à la danse).

Les ballets dits « purs » le sont d'ailleurs plus ou moins puisqu'ils s'appuient très généralement sur des concepts vaguement philosophiques, ou sur des impulsions sentimentales.

Une distinction plus générale encre peut être faite entre les œuvres du répertoire chorégraphique, les œuvres utilisées chorégraphiquement et les véritables créations. Tout cela offre un complexe dans lequel le musicien se perd aisément : que peut-il penser par exemple, de L'EPREUVE D'AMOUR de W.A. Mozart, « chinoiserie » de Michel Fokine dans un décor de Derain ?... ou des DIEUX MENDIANTS de G.F. Haendel, pastorale de Boris Kochno dans une chorégraphie de Georges Balanchine ?...

Il faut donc s'aventurer avec précaution dans ce jardin féerique des plus luxuriants, qui fait des quatre premières décennies de ce siècle en France, un véritable âge d'or de la danse.

***

Parmi les centres d'intérêt figurent évidemment les institutions officielles, comme l'ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQNE ET DE DANSE (Opéra), l'OPÉRA-COMIQUE, les grandes salles d'opéra de province où sont des corps de ballet constitués. On me permettra d'y ajouter le THÉATRE DE LA PRINCIPAUTÉ A MONTE-CARLO, dont l'activité artistique fut considérable et en étroite conjonction avec Paris.

Ces grandes maisons ont fréquemment incité des troupes d'origines diverses, notamment celles de Serge de Diaghilev ou d'Ida Rubinstein. Dans un domaine très différent mais que je ne saurais passer sous silence, figurent les théâtres de variétés dont l'apport à la danse a été capital au cours de cette période. Ces théâtres possèdent leur propre troupe. C'est le cas de l'OLYMPIA, de MOGADOR, FOLIES-BERGÈRES ou de TABARIN qui succèdent au MOULIN-ROUGE. On ne saurait honnêtement passer sous silence leur rôle, non plus que celui des grands cirques, dans l'évolution du goût du public, et même sur celle de la technique de la danse. D'autres salles, qui abritèrent des troupes itinérantes, furent également de hauts lieux, comme le TRIANON, le THÉATRE SARAH-BERNARD, le CHATELET ou mieux encore, le THÉATRE DES CHAMPS-ELYSÉES que les somptueuses soirées des BALLETS RUSSES entraînèrent rapidement à la faillite.

Les BALLETS RUSSES furent la bombe qui dégela le conformisme et l'académisme des institutions officielles françaises et il convient de leur accorder une place de premier plan. Durant vingt années, de 1909 à 1929, et très particulièrement de 1909 à la Première guerre mondiale, ils furent l'évènement artistique par excellence, animé par ce génie que fut Serge de Diaghilev (1872-1929), découvreur de nouveaux talents et même de génies et qui sut laisser le champ libre à ses prestigieux collaborateurs pour rallier à la pureté de l'Ecole française la virtuosité de l'Ecole italienne et la pluralité des traditions populaires dont ils extrayaient la substantifique moëlle. Diaghilev et ses Ballets Russes suscitèrent des artistes d'exception dans les diverses disciplines : musique, danse, chorégraphie, décor et ouvrir à l'Art des horizons insoupçonnés. Les BALLETS « RUSSES » DE MONTE-CARLO furent en quelque sorte un tremplin non seulement pour Diaghilev, mais pour Ida Rubinstein, Trouhanova, Massine et Balanchine, etc.

Les Ballets Russes suscitèrent bien des épigones et les Compagnies qui travaillèrent parallèlement leur sont plus ou moins redevables, encore qu'elles exercèrent parfois leur influence sur eux.

L'ECOLE DE DANSE D'ISADORA DUNCAN (1878-1927) fut ouverte à Paris sous la direction de sa sœur avant même la fin du siècle. En dépit de ses nombreux déplacements, de ses triomphes européens — particulièrement à Saint-Pétersbourg en 1903 —, l'influence de cette danseuse américaine fut considérable en France jusqu'à sa disparition tragique. Passionnée de danse antique, elle fascina plus d'un chorégraphe qui s'en inspira.

IDA RUBINSTEIN (1880-1960), élève de Michel Fokine et transfuge des Ballets Russes, fut jusqu'à la Seconde Guerre mondiale une animatrice extraordinaire, commanditaire de très grandes œuvres.

C'est en 1932 que René Blum et Wladimir de Basil fondèrent la première Compagnie des BALLETS DE MONTE-CARLO, laquelle connut une crise de direction en 1935. M. de Basil entraîna une partie de la troupe dans une tournée internationale dont la France fut exclue, avant de refondre en son sein la troupe dissidente de LÉON WOIZIKOVSKI (Ballets Russes du COLONEL DE BASIL, 1938). Cependant, René Blum fondait la Seconde Compagnie de Ballets de Monte-Carlo en 1936, assisté de Michel Fokine.

Immédiatement après la Première Guerre et sur une courte période de quatre années (1920-1924), le mécène Rolf de Maré lança pour son ami le danseur Jean Börlin (1893-1930) les BALLETS SUÉDOIS, qui rivalisèrent de génie inventif avec leurs grands modèles, les Ballets Russes : la récente découverte à Stockholm des archives de cette troupe permet de mesurer avec précision son tribut à l'art en général et à la danse en particulier.

Bien d'autres initiatives ou conjonctures sont à mettre en lumière pour le rôle qu'elles jouèrent ou le souvenir qu'elles laissèrent : BALLETS TROUHANOVA (1912),SOIRÉES DE PARIS, du MARQUIS ETIENNE DE BEAUMONT à La Cigale (1924), BALLETS ESPAGNOLS

de La Argentina au Théâtre Fémina (1928), BALLETS D'EDWARD JAMES (1933), BALLETS POLONAIS du Théâtre Mogador (1937). L'Exposition universelle de 1900, l'Exposition Coloniale de 1931 ou plus encore l'Exposition Universelle de 1937 dont on conserve les merveilleuses images, furent des prétextes très exceptionnels pour jeter un éclat particulier sur un genre que frappent très rudement dès 1936 les restrictions budgétaires aussi bien que les dévaluations des années d'avant-guerre. A l'Exposition Universelle de 1937 se présentèrent notamment le BALLET ROYAL DE COPENHAGUE, DANSA NAPOLI. COMPAGNIE AMÉRICAINE DE MISS LITTLEFIELD, VIC-WELLS BALLET de Ninette de Valois...). Il conviendrait enfin de réserver une place au rôle du ballet dans le septième art, depuis l'utilisation du cinéma dans le ballet (ODE de Nabokov en 1928) jusqu'au ballet filmé (LA MORT DU CYGNE d'après Chopin en 1937).

On ne saurait donc s'en tirer à si bon compte pour traiter de ce sujet, mais comme j'ai déjà remarqué, mon propos n'est pas d'écrire une Histoire du ballet, mais de fournir quelques éléments de réflexion, on voudra bien excuser les inévitables lacunes dans la chronologie qui suit.

1900

HISTOIRE : Révolte des Boxers. — Exposition universelle à Paris. — Théorie des Quanta de Planck. — Freud : **L'Interprétation des rêves.**

MUSIQUE : **Louise** de Gustave Charpentier. — **Prométhée** de Gabriel Fauré.

LITTÉRATURE : Fondation des **Cahiers de la Quinzaine** (Péguy/Blum). — Edmond Rostand (**L'Aiglon**). — P. Claudel (**Connaissance de l'Est**).

OPÉRA : **Danses de jadis et de naguère** (musiques diverses).

CINÉMA : Georges Méliès (**Rêve de Noël**).

1901

HISTOIRE : Mort de la Reine Victoria, avènement d'Edouard VII.

MUSIQUE : Mort de Giuseppe Verdi.

OPÉRA : **Automobile Club Ballet** (Paul Vidal).

1902

MUSIQUE : Claude Debussy (**Pelléas et Mélaisande**). Gustav Mahler (**Kindertotenlieder**). — Vincent d'Indy monte **Hippolyte et Aricie** de J.-Ph. Rameau.

LITTÉRATURE : Naissance de l'Académie Goncourt. André Gide (**L'Immoraliste**).

OPÉRA : **Bacchus** (Duvernoy).

1903

MUSIQUE ET LITURGIE : **Motu proprio** de Pie X. — Vincent d'Indy (**L'Etranger**).

LITTÉRATURE : Guillaume Apollinaire (**La Chanson du Mal-Aimé**). — Romain Rolland (**Vie de Beethoven**).

OPÉRA : **Le Ballet des Nations** (Paul Vidal).

1904

HISTOIRE : La France rompt avec le Vatican. — La Flotte russe coulée par les Japonais à Port-Arthur. — Construction du Canal de Panama.

MUSIQUE : Fondation à Paris de la **Société Bach** par G. Bret. — Première Parisienne de **Tristan und Isolde** de Richard Wagner. — Vincent d'Indy donne une restitution de l'**Orfeo** de Monteverdi. — Florent Schmitt (**Psaume XLVI**). — Mort de Dvorak à Prague.

LITTÉRATURE : Frédéric Mistral, poète provençal, prix Nobel. — Léon Frapié (**La Maternelle**).

1905

HISTOIRE : Petite Révolution à Saint-Pétersbourg (Dimanche Rouge). — Séparation de l'Eglise et de l'Etat en France. — Travaux d'Einstein sur la Relativité.

MUSIQUE : Gabriel Fauré est nommé Directeur du Conservatoire. — Claude Debussy (**La Mer**). — Richard Strauss (**Salomé**). — Vincent d'Indy donne une reconstitution du **Couronnement de Popée** de Claudio Monteverdi.

OPÉRA : **La Ronde des Saisons** (Henri Büsser).

1906

LITTÉRATURE : Henri Bergson (**L'Evolution créatrice**). — Paul Claudel (**Le Partage de midi**).

MUSIQUE : **Histoires naturelles** (Maurice Ravel).

CINÉMA : Brevet pour un cinéma parlant de E.-A. Lauste.

1907

HISTOIRE : Manœuvres de Guillaume II contre l'Entente cordiale.

LITTÉRATURE : Morts d'Alfred Jarry et Sully-Prudhomme. — **Les Eblouissements** (Anna de Noailles). — Alain (**Propos**).

MUSIQUE : Mort d'E. Grieg à Bergen. — Maurice Ravel donne **L'Heure espagnole.** — Concerts de musique de S. de Diaghilev à Paris.

OPÉRA : **La Tragédie de Salomé** (Florent Schmitt). — **La Sabotière** (Charles-Marie Widor) et **Le Lac des aulnes** (Henri Maréchal).

1908

HISTOIRE : Le Congo devient colonie belge.

MUSIQUE : Fondation à Paris, par Félix Raugel et Eugène Borrel, de la **Société Haendel.** — Mort, à Saint-Pétersbourg, de Rimsky-Korsakov. — Composition du **Poème de l'extase** (Scriabine).

LE MOUVEMENT CUBISTE se manifeste au Salon d'Automne.

CINÉMA : **L'Assassinat du duc de Guise,** musique de Camille Saint-Saëns.

1909

HISTOIRE : Traversée de la Manche en avion par Blériot.

MUSIQUE : Mort d'Isaac Albéniz. — Richard Strauss (**Elektra**). — Fondation, autour de Gabriel Fauré, de la **S.M.I.**

LITTÉRATURE : André Gide (**La Porte étroite**). — M. Maeterlinck (**L'Oiseau bleu**).

Inauguration, sous l'impulsion de Serge de Diaghilev, à Paris, de la COMPAGNIE DES BALLETS RUSSES dont la première phase d'activité s'étend jusqu'en 1914. — La première saison 1909 est marquée par **Le Pavillon d'Armide** (livret et décors d'Alexandre Benois, musique de Nicolas Tchérepnine), **Chopiniana** (ballet d'après Chopin qui deviendra, remanié entre autres par Igor Stravinski, Les Sylphides), **Danses polovtsiennes du Prince Igor** (Alexandre Borodine/Michel Fokine), **Cléopâtre** (Antoine Arenski/Michel Fokine). Durant cette première période, Diaghilev va s'efforcer de reconstituer des atmosphères et des époques par le mouvement, la couleur, l'émotion, la véracité et l'unité du spectacle. Benois et Bakst réagissent contre le réalisme éculé et mièvre des décors traditionnels en trompe-l'œil. Vie intense sur le plateau. Discipline et valeur non seulement des solistes, mais de tout le Corps de ballet. Les hommes, relégués au second plan dans le ballet de cette époque, reparaissent en vedette : Nijinski (1890-1950), Mordkine, Bolm (1880-1942), ce dernier danseur et chorégraphe, brillent aux côtés de la charmeuse Karsavina (1894-1931) et de la lyrique Pavolva (1882-1931).

1910

HISTOIRE : Mort d'Edouard VII, avènement de George V.

MUSIQUE : Webern (**Six pièces op. 6**). — G. Pierné succède à Edouard Colonne. — J.-Guy Ropartz (**IVe Symphonie**).

BALLETS RUSSES : **L'Oiseau de feu** (Stravinski/Bakst/Fokine). — **Shéhérazade** (Rimsky-Korsakov/Bakst/Fokine) et **Giselle** (Adolphe Adam/Bakst/Fokine).

OPÉRA : **La Fête chez Thérèse** (Reynaldo Hahn). — Mort de Marius Petitpa à Saint-Pétersbourg.

LITTÉRATURE : Cinq grandes odes (Paul Claudel). — **Mystère de la charité de Jeanne d'Arc** (Ch. Péguy).

ARTS : Apparition du « Futurisme » en Italie. — Expressionnisme allemand (le **Blaue Reiter** à Munich avec Kandinsky).

1911

HISTOIRE : Intervention française au Maroc (frictions avec l'Allemagne).

MUSIQUE : **Harmonielehre,** d'Arnold Schoenberg. — **Manifeste technique de la musique futuriste,** de Fr. Pratella. — Claude Debussy (**Le Martyre de Saint-Sébastien,** d'Annunzio). — Mort, à Vienne, de Gustav Mahler.

BALLETS RUSSES : **Pétrouchka** (Stravinski/Benois/Fokine). — **Le Spectre de la rose** (Weber-Berlioz/Bakst/Fokine). — Ida Rubinstein (1888-1960), transfuge des Ballets Russes, fonde sa propre compagnie et crée **Le Martyre de Saint-Sébastien** de Claude Debussy. Ses spectacles, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, seront remarquables.

LITTÉRATURE : Guillaume Apollinaire (**Le Bestiaire** ou **Le Cortège d'Orphée**). — Maeterlinck, Prix Nobel.

Palais de la danse à l'Olympia, spectacles féeriques sous la dynamique impulsion de Jean Charles, jusqu'en 1914.

1912

HISTOIRE : Lyautey, résident général de France au Maroc : pacification des tribus berbères.

MUSIQUE : Mort à Paris de Jules Massenet. — Création, à Nancy, du **Pays** (Guy Ropartz). — A. Schoenberg (**Pierrot lunaire**).

OPÉRA : **Les Bacchantes** (Alfred Bruneau/Naquet/Yvan Clustine).

BALLETS TROUHANOVA : **Istar** (d'Indy/Bakst/Y. Clustine). — **La Péri** (Paul Dukas/Y. Clustine).

CHATELET : **Ma Mère l'Oye** (Maurice Ravel/Jane Hugard).

BALLETS RUSSES : **L'Après-midi d'un faune** (1894, Debussy/Bakst/Nijinsky). — **Daphnis et Chloé** (Maurice Ravel/Fokine).

1913

HISTOIRE : Présidence de Poincaré. — Course européenne aux armements. — Loi de trois ans pour le service militaire en France.

BALLETS RUSSES : Bombe du **Sacre du printemps** (Stravinski/Roerich/Nijinsky), œuvre qui unit toutes les expressions artistiques aux recherches ethnologiques dans un souvenir de Gauguin et Bourdelle. — La reprise de **Daphnis et Chloé,** de Maurice Ravel, se perd dans le tumulte occasionné par **Le Sacre.**

MUSIQUE : G. Fauré (**Pénélope**). — C. Debussy (**Préludes I**). — M. de Falla (**La Vie brève**). — Manifeste **L'Art des bruits** de Russolo : premier « concert » des Bruiteurs à Milan.

LITTÉRATURE : M. Barrès (**La Colline inspirée**). — Apollinaire (**Alcools**). — Alain Fournier (**Le Grand Meaulnes**).

1914

HISTOIRE : Attentat de Sarajevo ; guerre austro-serbe ; guerre germano-russe ; guerre franco-allemande (3 août). — Ouverture du canal de Panama. — Mort de S. Pie X, élection de Benoit XV.

MUSIQUE : Première de **Parsifal** en France (Opéra).

LITTÉRATURE : Marcel Proust (**A la recherche du temps perdu**, cycle 1913-1920).

BALLETS RUSSES : Fin de leur première période ; séparation de la troupe. L'orientation avait été jusqu'alors, donnée par des pétersbourgeois. Moscou, foyer d'avant-garde, va prendre la relève. — **Règles du ballet moderne,** de Michel Fokine.

1915

HISTOIRE : Offensives alliées en Champagne et en Artois. Les Allemands utilisent le gaz moutarde à Ypres. — Bataille des Dardanelles. Torpillage du Lusitania.

OPÉRA : **Ma Mère l'Oye,** de Maurice Ravel (Léo Staats).

LITTÉRATURE : Romain Rolland (**Au-dessus de la mêlée**). Il reçoit le Prix Nobel.

1916

HISTOIRE : Bataille de Verdun à laquelle est mêlé, entre autres, Maurice Ravel. — Bataille de la Somme. — Torpillage du Sussex (mort de Granados).

LITTÉRATURE : Freud (**Introduction à la psychanalyse**). — Henri Barbusse (**Le Feu**). — Tristan Tzara (**Première aventure céleste de M. Antipyrine**).

1917

HISTOIRE : Emeutes en Russie (Lénine). — Entrée en guerre des U.S.A.

MUSIQUE : Maurice Ravel (**Le Tombeau de Couperin**) : il décline la proposition de Saint-Saëns de boycotter la musique austro-allemande en France.

DANSE : Diaghilev monte **Parade** (Erik Satie/Cocteau/Picasso) au Châtelet : œuvre turbulente et grinçante qui anticipe de deux années sur le renouveau du ballet. — **Les Abeilles** (Stravinski).

LITTÉRATURE : Apollinaire (**Les Mamelles de Tirésias**). — Paul Valéry (**La Jeune Parque**).

CINÉMA : Débuts d'Harold Lloyd.

1918

HISTOIRE : Batailles de Flandre, de Champagne, de la Somme. Offensives alliées. Pourparlers franco-allemands d'Homblières. — Armistice de Rethondes (11 novembre).

MUSIQUE : Mort de Claude Debussy. — Le Groupe des Six se constitue sous le patronage de Cocteau et sera officiellement désigné par H. Collet en 1920. — Manifeste **Le Coq et l'Arlequin,** de Cocteau. — Premiers **Military-bands** noir-américains en France. — Les Pitoëff créent à Lausanne **L'Histoire du soldat,** de Stravinski et C.F. Ramuz (1917).

LITTÉRATURE : Mort d'Apollinaire (**Calligrammes, Le Flâneur des deux rives, Ombre de mon amour**). — Tristan Tzara : **Manifeste Dada.** — Georges Duhamel (**Civilisation**).

Gaby Deslys et Harry Pilcer révèlent les rythmes de jazz et les danses américaines au Casino de Paris : « Sorte de catastrophe apprivoisée sur un ouragan de rythmes », dit Jean Cocteau.

1919

HISTOIRE : Traité de Versailles (28 juin). — Allemagne : Constitution de Weimar. — Semaine rouge à Berlin. — Désintégration de l'atome par Rutheford.

MUSIQUE : Erik Satie (**Socrate**). — M. de Falla : **El Sombrero de tres picos** (pour les Ballets Russes de Londres).

BALLETS RUSSES : Retour en France le 24 décembre. Une seconde période créatrice s'étend jusqu'en 1924. Diaghilev se lance parmi les jeunes, subodore l'intérêt des multiples cénacles et pressent les nouveaux génies et les artistes de valeur : Falla, Poulenc, Auric, Prokofiev, Hindemith, Markévitch, Nabokov, Picasso, Matisse, Braque, Derain...

LITTÉRATURE : Roland Dorgelès (**Les Croix de bois**). — Marcel Proust (**A l'ombre des jeunes filles en fleurs**). — Romain Rolland (**Colas Breugnon**). — Pierre Benoit (**L'Atlantide**). — André Gide (**La Symphonie pastorale**).

1920

HISTOIRE : Deschanel président de la République ; démission de Clemenceau. — Pacte de la S.D.N. — Constitution du Parti Communiste en France (Congrès de Tours).

MUSIQUE : Fondation par Henry Prunières, de la **Revue Musicale.** — Maurice Ravel compose **La Valse,** donnée en ballet en 1929.

BALLETS RUSSES : Léonide Massine remplace Fokine comme chorégraphe. **La Boutique fantasque** (Rossini-Respighi/Derain/Massine). — **Pulcinella** (Stravinski-Pergolèse / Picasso / Massine). — **Le Chant du Rossignol** (Stravinski/Matisse/Massine). — Nijinska chorégraphe. — Constitution des BALLETS SUÉDOIS de Rolf de Maré sous la direction de Börlin.

AUTRES CRÉATIONS : **Les Trois Pantins de bois** (Michel-Maurice Lévy/Pavolva). — **Astuce féminine** d'après Cimarosa).

LITTÉRATURE : P.J. Toulet (**Les Contre-Rimes**). — André Gide (**Si le grain ne meurt**).

1921

HISTOIRE : Famine en Russie.

MUSIQUE : Mort de Camille Saint-Saëns, à Alger. — Arthur Honegger (**Le Roi David**). — Concerts à Paris des Brutistes italiens.

LITTÉRATURE : Anatole France, Prix Nobel.

OPÉRA : **Maïmouna** (Grovlez-Staats). — Reprise de **La Péri** (Paul Dukas/Yvan Clustine) créée en 1912 au Châtelet. — Reprise de **Daphis et Chloé,** créé en 1912 aux Ballets Russes.

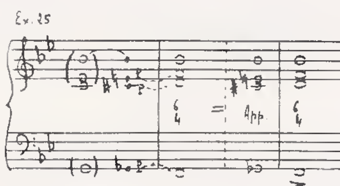
CINÉMA : **La Roue,** d'Abel Gance (collaboration Honegger).
Bals et quadrilles au **Moulin-Rouge.**

(A suivre)

AMY DOMMEL-DIENY

A propos d'une notion importante et méconnue : la sous-dominante altérée (*)

La logique, en réalité, nous interdit même de considérer cette agrégation comme un véritable accord, car ces notes altérées ne sont que des notes de passage altérées chromatiquement provenant de l'accord sous-entendu, non exprimé, *seul réel* avec son sens sous-dominantique. Ex. 25.



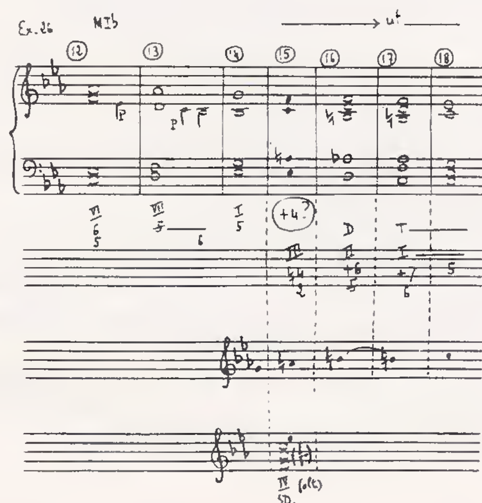
Cette formation altérée est donc d'ordre *purement mélodique et non harmonique*. Telle que l'auteur la présente, elle apparaît comme une simple anacrouse de l'accord de quarte et sixte de la mes. 2, sur lequel repose tout l'accent cadentiel. Une fois de plus, la fonction et l'ornement se confondent : la fonction est ornementale et l'ornement est devenu fonction [32].

En verticalistes de tradition, nous voyons toujours trop d'accords, là où l'examen mélodique suffit à tout expliquer. Enfin, pour terminer, deux exemples pris dans le

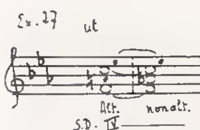
Clavecin bien tempéré, 1er livre.

1° *Prélude II*, en ut min., mes. 12-13 [33].
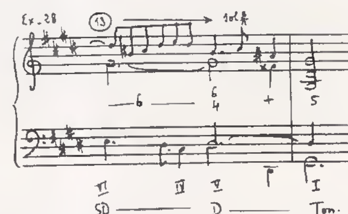
Nous résumons la marche harmonique. Ex. 26.
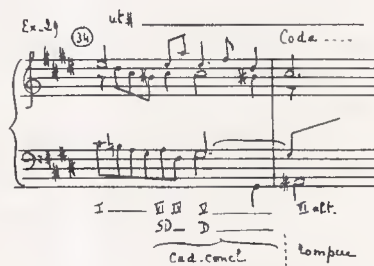


L'accord de la mes. 15, qui possède intrégralement *l'apparence* d'un +4 menant vers SI bémol, revêt-il vraiment cette fonction de Dominante ? En chemin *vers* un ton nouveau *qui ne sera pas SI bémol*, mais ut min., force nous est bien de le rattacher sans hésiter à la situation tonale vers laquelle il tend et qu'*il contribue à faire naître* : ce la bécarre n'est pas une sensible de SI bémol, mais le VIe degré altéré mélodiquement d'ut min. *où l'on va*. En dépit des apparences, le mouvement de la musique le veut ainsi ; et ce serait un non-sens, semble-t-il, de confondre la Dom. d'un ton *dont il ne sera pas question* et la S.D., simplement altérée, du ton dans lequel on va. Ex. 27.



2° *Prélude VI en ut dièse min.*, mes. 13-14 et 34-35. Ex. 28 et 29.
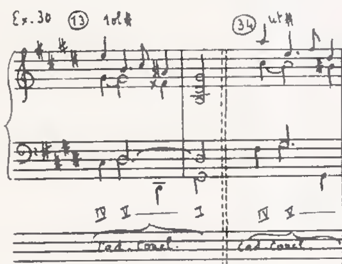




Ces deux cadences terminent respectivement, avec la même formule mélodique et le même enchaînement cadentiel, les deux parties de ce morceau en forme-suite. Nous disons bien « terminent », car l'enchaînement rompu V-VI des mes. 34-35 ne doit pas nous

32. Cf. *Harmonie Tonale*, note 9, p. 90, 188 à 191, 246 à 253.
33. Cf. notre analyse complète de ce morceau dans le tome V de *l'Harmonie Vivante*, fascicule 2.

tromper : la cadence finale, amenée par la Dom. de la mes. 34, introduit bien la Tonique concluante de la mes. 39, simplement *précédée de deux belles et longues appoggiatures harmoniques*, S.D. altérée, mes. 35-36. Dom., mes. 37-38. Ex. 30 [34].



Le fait amusant est que des notes identiques — la dièse et fa double dièse sont attachées dans la 1re cadence, 13-14, à la fonction de Dom., et dans la seconde, 35-36, à la fonction de S.D. altérée, tout simplement parce que le *milieu tonal* a changé.

Et nous rejoignons André Lwoff : « Artificiellement isolés », nos éléments — les accords — perdent le contact avec les « facteurs qui les gouvernent », et les « mécanismes qui en assurent le fonctionnement [35] ».

Ainsi envisagée, *la notion de fonction* prend sa véritable dimension : essentielle. On est reconnaissant à des maîtres comme Riemann, d'Indy et Georges Lefèvre de lui avoir reconnu sa juste place.

Largement prônée par l'exubérance romantique qui, en dehors encore de toute tendance modulante [36], a renforcé cet appel au degré chromatique ornemental, prémonition des extensions futures du chromatisme total, *la fonction altérée* mérite, pensons-nous, une mention très spéciale, dans toute l'ère classique et même postclassique. Aujourd'hui bien décolorée, nivelée, remisée avec celle de « thème » et souvent celle de « forme » dans le gouffre-aux-oubliettes par le « nouveau style », qui répudie les contraintes anciennes... pour en adopter d'autres, nous pensons que sa vertu demeure entière pour bien comprendre les œuvres du passé. Celles-ci, jusqu'à nouvel ordre, n'ont pas mérité la mort ; la place est belle sous le soleil pour des coexistences qui n'excluent personne. Et en tout cas, nos élèves se passeraient mal, semble-t-il, des grands modèles qui ont fait leurs preuves. La qualité ne se pense pas en termes de rechange, et le mot de Sainte-Beuve nous semble toujours vrai : « La tradition ne se continue jamais par les disciples, mais seulement par les nouveaux maîtres. »

---

34. Il faudrait pouvoir parler ici des *Fonctions devenues ornements*, et des *Ornements promus au rôle de fonctions*. Dans l'impossibilité de tout dire, nous prions le lecteur de se reporter encore une fois à *l'Harmonie Tonale*, p. 179, note 21 bis et remarque ; p. 90, note 9 ; p. 188, note 22.

35. Que d'exemples seraient encore à citer : dans l'admirable « Doppelgänger » de Schubert, dans « l'Art de la Fugue », etc. Sans doute en est-il peu de plus probants que ceux dont toutes les « Cadenza » des Concertos classiques sont le témoin. Précédant la longue Dominante suspensive, le IVe degré altéré, dilaté lui aussi, retarde, signale l'arrivée de ce point d'orgue dominantique sur lequel va déferler toute une décoration instrumentale dans la perspective de la seule issue possible : la Tonique finale. Mais cette S.D. subit son altération par un artifice *d'ordre mélodique* — note de passage chromatique de IV à V — ; et c'est comme telle qu'il faut la considérer, et non provoquée par une *intrusion harmonique* hors du ton, venant la détourner de son rôle cadentiel auprès de la Tonique qui s'affirme.

Cette observation exclut, semble-t-il, toute idée de recourir à une explication d'ordre harmonique dans l'altération cadentielle du IVe degré, telle que « Dominante de la Dominante », contraire, selon nous, au pur critère tonal dans son exigence fondamentale.

36. Même chez Wagner, Fauré, et longtemps chez Debussy.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES, Sessions 1974

Baccalauréat, option A 6

Le commentaire musical
ET *l'analyse harmonique sont obligatoires*

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE (*sur 10 points*)

Gabriel FAURÉ, *Clair de Lune,* pour chant et piano (Edition Hamelle).

1° Donnez le plan de cette mélodie.

2° Quels sont les moyens employés par Gabriel Fauré pour traduire le texte littéraire ? Précisez le rôle du piano.

3° Quelles sont les qualités de cette œuvre qui vous paraissent être celles de la mélodie française ?

4° Citez quelques autres mélodies françaises de la même époque.

~

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE (*sur 10 points*)

Maurice RAVEL, *Quatuor à cordes,* deuxième mouvement (Edition Durand, p. 14-25).

1° Quel est, à votre sens, le caractère général de ce mouvement ?
Un condisciple de Ravel le trouvait quelque peu « espagnolisant ». La partition comporte-t-elle des éléments susceptibles de motiver cette épithète ? Justifiez votre réponse.

2° Quels sont les principaux thèmes de ce scherzo ? Citez-les en précisant leur instrumentation lors de leur première exposition. Comment expliquez-vous cette double indication de mesure : 6/8 (3/4) ?

3° Quel est le plan de ce mouvement ? Vous semble-t-il obéir au moule classique ? Fixez, avec précision, les différentes sections de ce morceau.

4° Quel est le ton initial de ce mouvement ? Voyez-vous quelques modulations qui vous semblent particulièrement expressives ?

5° En localisant votre étude à la partie lente de ce mouvement (du chiffre 22 au chiffre 26), relevez les détails originaux qui font de ce passage un véritable « jeu de sonorités ».

B. ANALYSE HARMONIQUE (*sur 10 points*)

BEETHOVEN, *Marcia Funebre* de la *Sonate* pour piano n° 12, Op. 26, Edition Durand (p. 12-13).

1° Quel est le ton de ce morceau ?

2° Quelles sont les modulations que vous y rencontrez ? (Préciser la mesure.)

3° Quelle cadence se produit :
— entre les mesures 4 et 5;
— entre les mesures 8 et 9;
— entre les mesures 29 et 30.

4° Identifiez les accords :
— mesure 3, quatrième temps;
— mesure 12, troisième temps;
— mesure 17, quatrième temps;
— mesure 18, entière;
— mesure 30, quatrième temps.

~

B. ANALYSE HARMONIQUE (*sur 10 points*)

LISZT, *Consolations* (n° 4) [Edition Durand, p. 9-10].

1° En quel ton est ce morceau ?

2° Quelles sont les modulations principales que vous y rencontrez ? (Précisez le numéro de la mesure.)

3° Dans quelles mesures trouvez-vous une cadence parfaite ?

4° Chiffrez les accords suivants :
— 2e mesure, 4e temps;
— 3e mesure, 1er temps;
— 9e mesure, 3e temps;
— 19e mesure, 1er et 2e temps;
— 24e mesure, 3e temps;
— 26e mesure, 2e temps.

(*Les textes musicaux des deux analyses harmoniques : en page suivante.*)

MARCIA FUNEBRE *SULLA MORTE D'UN EROE*

Maestoso andante

Quasi adagio

cantabile, con divozione

marcato ed espressivo il basso

String.

dim.

Slargando

cresc.

ERRATA

Ibéria de Albeniz :

Thème initial A en la bémol **mineur,** au lieu de majeur dans l'**Evocation.**

Trois lignes au-dessus de l'avant-dernier exemple (c) de la Fête-Dieu à Séville : cadence **Sévillane** au lieu de Sévillante.

Renvoi 2 : **Marcel** Marnat au lieu de Michel M., critique chez notre confrère « Harmonie ».

La Symphonie au XIXe siècle

Dans notre nomenclature sur ce sujet, parue dans le numéro de novembre 1974, quelques erreurs de chiffres se sont glissées au sujet de Guy Ropartz. Ce compositeur est décédé en 1955 (et non 1953), ses symphonies sont au nombre 6 (et non 3), la **Symphonie sur un choral breton** est de 1895 (et non 1885).

R. B.

SOLFÈGE

Cantabile

p

mp

mf

a tempo

rall.

mf

f

p

mf

rall.

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

AGREGATION D'EDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL (3)

STENDHAL ET L'AMOUR

« *Roué en herbe ou cœur de flamme ?* »

Telle est la question, toujours actuelle, qu'on a pu se poser à propos d'Henri Beyle, de son ouvrage *De l'Amour* et des romans qui par la suite feront la gloire de Stendhal.

Donner une analyse de cette étude de l'amour, « *système de pensées et d'analyses dans un véritable mythe* », selon Charles Maurras, permettra ensuite aux candidats à l'agrégation d'Education musicale et de chant choral de mieux « lire » les deux ouvrages majeurs de Stendhal.

Mais auparavant, il est indispensable d'évoquer en quelques mots la vie amoureuse et sentimentale de celui-ci.

« *Il était toujours amoureux ou croyant l'être* », a écrit Mérimée de ce Stendhal qui, proche de la vieillesse, regrettera encore les deux ans qu'il a passés en Italie (1814-15) « *sans amour, sans femme, à l'âge où le tempérament est le plus vif* ». C'est que l'état d'amoureux est pour lui la seule façon de vivre pleinement et, dans les périodes où son cœur semble au repos, il note, non sans une certaine angoisse, sa « froideur » !

Certes, dans cette « course au bonheur », Stendhal ne compte pas, ne met pas au rang des « amours », de simples aventures érotiques, nous dirions aujourd'hui des « passades ». Celles-ci, il a pu en vivre et en entretenir alors même que, plus ou moins « transi », plus ou moins « ardent », l'amoureux rêvait de la cour à entreprendre ou du meilleur moyen de la conduire. Or, si l'on distingue des « grandes amours », Angela Pietragua que Stendhal connut à Milan, à 17 ans, retrouva en 1811 puis en 1814 — c'est là plus une liaison qu'une passion — on peut avancer qu'en 1819 il va connaître pour la première fois — et peut-être la seule ! — ce qu'il appelle « l'amour-passion ».

Et peut-être aussi, est-ce parce que *De l'Amour* est conçu, sinon écrit, dans le temps où son auteur vit sa passion pour Mathilde Dembowska — sa chère « Métilde » — que l'ouvrage demeurera le plus cher à son cœur.

Stendhal approche de la quarantaine et la passion est l'âme de sa vie. Par nécessité d'instinct — que l'on nomme « pudeur » — ou de raison, il s'exerce à l'impassibilité, seule attitude qui permette de reconnaître une âme d'élite et d'être reconnu pour tel par les âmes sensibles, les seules capables de soulever ce masque sans lequel il ne veut plus paraître au bal de la vie, car il ne veut pas gaspiller cette tendresse qui l'étreint. Mais alors, avec quelle naïveté ne s'épanche-t-elle pas, dans les moments privilégiés qui jalonnent la vie et les romans stendhaliens. Après de tels instants, il n'est plus que de se ressaisir, car la passion peut être un danger ou un piège : comme Musset, Stendhal connaît le dédoublement de la personnalité, Octave et Cœlio, le Poète et sa Muse... Mais en lui, il s'agit davantage du dialogue du « héros » et de son « double invisible », et celui-ci parle pour permettre le contrôle, la maîtrise de soi, l'ironie aussi qui placidement permet de redescendre sur terre [1]... Le bilan d'une vie est la somme d'un certain nombre d'instants de joie, après quoi on ne peut plus entrer que dans une « éternité de bonheur ».

Telles furent donc les rêves et les ambitions, les illusions et les déceptions, les ardeurs et les désenchantements de Stendhal qui choisit justement, pour écrire *De l'Amour*, cette période unique de sa vie où il refusait d'être l'amant d'une jeune dame, au demeurant fort aimable, « *pour mériter aux yeux de Dieu que Métilde m'aimât* », avoue-t-il lui-même. Qu'avait donc à révéler sur l'amour cet officier assez terne, ce civil aux petits emplois, cet amant médiocre, à la fois parisien et milanais ? A vrai dire, il entrait avec ce quatrième titre de son œuvre — et quelque dix ans avant ses romans — dans ce qui devait être le destin d'un « psychologue averti », « explorateur du cœur humain » : de cette vie banale, il tirait déjà des observations pénétrantes, une certitude : ce qui compte, ce n'est pas ce qu'on fait mais ce qu'on est ; et un art de vivre : emporter son intelligence dans ses passions. Il connaît l'amour non par autrui ou par le souvenir, mais par la lucidité de la passion — et cela doit sans cesse nous rappeler combien il se rapproche de Racine. En 1819, il a déjà connu « toutes les amours » : rêves d'adolescent, désir physique, conquêtes et rebuffades, amour quotidien et

1. Parmi beaucoup d'autres, l'une des pages qui permet le mieux de définir cette attitude est la longue méditation de Julien condamné à mort (*Le Rouge et le Noir*, 2e partie, ch. 44).

grande passion, et de tout cela, seul demeure « l'amour-passion », car ce romancier est un « bourgeois au cœur épique » dont il faut lire les œuvres en « s'abandonnant » — et *La Chartreuse de Parme* peut-être plus que les autres.

***

Ce qui précède explique que *De l'Amour* soit une sorte de bréviaire de l'amour, mais aussi un curieux mélange de naïveté et de profondeur, une étude présentée sous l'aspect d'une sèche classification scientifique — un plan abandonné d'emblée d'ailleurs ! — et une autobiographie savamment déguisée pour peindre l'amour-passion, « *une maladie fort rare en France* ». Tentons une sommaire analyse de l'ouvrage.

Stendhal distingue : l'amour physique (« on commence par là à seize ans », mais il peut avoir sa part dans les formes idéalisées de la passion); l'amour-goût (« *un tableau où jusqu'aux ombres, tout doit être couleur de rose* »); l'amour de vanité, qui attire ce provincial proche de l'esprit du XVIII[e] siècle (et Julien Sorel, qui en est atteint, voudra conquérir Mme de Rénal pour être à la hauteur du mari).

Enfin, l'amour-passion, rare comme le génie, réservé à une nature d'élite, sacrement pour quelques élus : c'est là le principe de base.

La naissance de ce sentiment suppose trois conditions : le don d'aimer, qui est inné ; l'espérance née de l'argent, d'un regard, d'un émoi quasi maternel (cf. *Le Rouge et le Noir*, 1[re] partie, ch. 6); enfin l'admiration.

Ce sentiment, véritable « monstruosité mentale » est, dans son essence, un mélange plus ou moins apparent d'égoïsme et de générosité [3].

La vie de ce sentiment ? Elle se concentre dans ce que Stendhal va appeler la « cristallisation », qui divinise l'ordinaire, et a pour conséquences les « surprises de l'amour », des émotions plus riches et plus vibrantes que pour le commun des mortels — que l'on songe aux pressentiments de Mosca —, le *fiasco* aussi, cette stupeur à l'arrivée d'un bonheur trop souhaité, enfin, la résistance à l'absence.

La mort de ce sentiment ? Stendhal ne s'y intéresse pas — et le romancier le prouve en se débarrassant en quelques pages du dénouement de *La Chartreuse de Parme*. Ce qu'il sait, c'est que l'amour-passion ne s'endort pas, ne s'assagit pas ; la mort de l'amour se fait par une sorte de « décristallisation », par la jalousie, qui est une autre façon d'aimer.

Il nous faut naturellement revenir sur le terme — et le thème — essentiel de l'ouvrage : la cristallisation, « *l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections* ».

« *Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes ; les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.* [4] »

Si l'on songe à *Daphnis et Chloé*, à *La Princesse de Clèves*, à *Manon Lescaut* et particulièrement à *Phèdre*, on pensera que cette théorie n'est pas très neuve ; et de même, on se fera un jeu de l'appliquer à l'envie ou à la jalousie, à la haine ou aux superstitions. Mais Stendhal a trouvé le mot et il en a joué avec une suprême habileté, pour en tirer quelques idées fondamentales que toute son œuvre romanesque illustrera : que si l'amour est une folie, l'amoureux la préférera toujours à l'indifférence ou à l'ennui. C'est que la cristallisation s'accompagne d'une prise de conscience qui est un enrichissement et une limitation : Fabrice dans sa prison « *oublie d'être malheureux* » à la seule idée d'être enfermé : ce n'est qu'un exemple parmi cent autres. C'est aussi l'instrument d'une résonance. Et Stendhal écrit cette phrase, l'une des plus chères au cœur du musicien :

« *Je viens d'éprouver ce soir que la musique met le cœur exactement dans la situation où il se trouvera quand il jouit de la présence de la femme qu'il aime.* »

Que vaut cette théorie ?

Si l'on admet que la métaphore n'est pas une définition, l'image stendhalienne est frappante et riche d'applications. Comparaison spécieuse, a-t-on dit, mais pour Stendhal, le terme rend compte d'un phénomène parfaitement vrai : la cristallisation est plus forte que tous les obstacles, et même que la laideur, ou que n'importe quelle perfection, physique ou même morale : « *Un caractère généreux est renouvelé et retrempé par l'amour.* »

De cette œuvre curieuse, unique en son genre qu'est *De l'Amour*, et que complètent la *Vie de Henry Brulard*, les *Souvenirs d'égotisme* et l'abondante *Correspondance*, souhaitons qu'une analyse, même sommaire, permette de mieux lire et de mieux appréhender les grands romans stendhaliens.

---

2. C'est la situation de Fabrice à la chartreuse, et de Mosca à la retraite (cf. *La Chartreuse de Parme*, ch. 20 et 27).

3. En Julien Sorel, le plaisir de l'asservissement domine ; chez Mathilde, c'est la générosité (de même, chez la duchesse de Sanseverina); l'antithèse est fortement marquée en comparant Mathilde et Mlle de la Mole.

4. *De l'Amour*, ch. 2.

Conseils aux candidats à l'Agrégation

• Le premier des articles que nous consacrerons à Balzac paraîtra dans le numéro de mars de *L'Education Musicale*. Pour les candidats qui auront la possibilité de se mettre en avance dans leurs lectures, rappelons la liste déjà donnée des romans de Balzac à lire : *Les Chouans* ou *Une ténébreuse affaire, Le Père Goriot, Le Cousin Pons, Le Lys dans la vallée* ou *La Femme de trente ans, La Peau de chagrin, Béatrix.*

• Des rencontres que nous avons tenues avec plusieurs candidats, et des travaux écrits qu'ils nous ont adressés, on peut déduire d'ores et déjà les remarques et observations suivantes :

— Les deux premières épreuves préparatoires écrites sont des *dissertations* de durée égale (six heures) et de même coefficient : 3. Qui dit dissertation, suppose :

— une forme correcte (style, orthographe, présentation);

— une méthode adaptée au sujet et aux connaissances.

Cela ne peut aller sans quelques exercices d'entraînement, c'est-à-dire sans étude de quelques plans et sujets entièrement rédigés. Les premiers travaux que nous avons lus sont dans l'ensemble fort encourageants ; leurs maladresses ou leurs imperfections témoignent simplement d'un manque d'entraînement, fort compréhensible, qu'il est nécessaire de pallier par quelques travaux préparatoires.

— Mais ceux-ci ne sauraient prendre le pas sur les lectures particulièrement indispensables : s'il est utile d'avoir « lu » les grandes symphonies du XIXe siècle après Beethoven, il n'est pas moins indispensable d'avoir « lu » *Le Rouge et le Noir*, ou *Le Père Goriot*. Des analyses ou des extraits ne peuvent suffire...

— Cela pose évidemment le problème « temps ». De jeunes professeurs en exercice doivent se partager entre les obligations de leur fonction, parfois leurs charges de famille, et la préparation à un concours dont le programme est jugé redoutable par beaucoup. Ici, tout est question de dosage et de répartition du travail. Chacun doit s'organiser en fonction de ses difficultés particulières et intensifier son effort sur la ou les épreuves pour lesquelles il se sent le moins prêt. Mais en aucun cas, on ne doit négliger l'une ou l'autre de ces épreuves. Chacune d'entre elles, à l'écrit, ont le même coefficient, et l'agrégation est un concours : sans être grand prophète, on peut avancer que le candidat le mieux placé au départ sera celui qui se sentira non pas le « mieux préparé » — ce qui ne veut pas dire grand-chose — mais le plus également armé, sans s'être « spécialisé », en face des quatre épreuves préparatoires écrites.

Baccalauréat 1975

Le Fascicule (supplément au numéro 212) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1975 est en vente depuis le 15 décembre 1974 au prix de 7,—.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	SMETANA : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	BERLIOZ : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974 : Fauré : Les Roses d'Ispahan ; Clair de lune. — Honegger : Symph. pour cordes. — Beethoven : Sonate piano, violon, fa m. ...	F 6,—

(Attention, le fascicule n° 5, Vivaldi, « Les Quatre Saisons », est épuisé.)

REFLEXION SUR LA MUSIQUE NOUVELLE

(Suite de nos numéros 211, 212, 213 et 214, contenant cette remarquable étude extraite du *Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie,* et publiée par la revue *Muzica,* numéros de décembre 1973 et janvier 1974. Traduite par Pascal BENTOIU.)

Ainsi donc — pour reprendre notre fil, — si l'objet artistique n'a pas d'abord enchanté celui qui l'a imaginé, celui-ci ne pourra jamais prétendre à gagner la faveur des autres. Et si l'artiste a aimé cet objet non point dans sa qualité concrète, dans celle de message signifiant, incorporé au langage des sons, s'il a simplement été charmé par des dispositions structurales (par rapport auxquelles le concret de l'œuvre demeure plus ou moins indifférent), alors il sera forcé de rechercher pour son produit un certain type d'amateurs, ceux qui sont prêts, à leur tour, à s'enthousiasmer pour des dispositions structurales abstraites. Mais ce n'est pas cette sorte de satisfaction qu'attendent l'immense majorité des amateurs de musique, celle à qui s'adressent en premier lieu les produits musicaux de tous genres. D'où la nécessité de conditionner l'auditeur, de produire un nouveau type d'amateur, de créer non seulement la musique, mais aussi son public. Un gigantesque effort explicatif, sous la forme d'innombrables conférences, cours, émissions radiodiffusées, revues spécialisées, etc., est en train de se constituer en un langage destiné à traduire un autre langage, ou une autre série de langages, qui en principe auraient dû se faire entendre sans aucune aide de cette sorte. Le fait que des travaux de musicologie extrêmement sérieux soient consacrés à Palestrina, Bach ou Brahms, est affaire de spécialistes; ces œuvres transmettent leur sens à la masse des auditeurs de façon directe (ou avec un minimum d'indications, d'ordre plutôt historique ou anecdotique). Et si on est tenté d'entreprendre leur examen structural, c'est que leur efficacité s'est montrée considérable. Mais que tel ou tel compositeur contemporain ne puisse se faire comprendre (encore faudrait-il se demander de quelle sorte de compréhension il s'agit) qu'à l'aide d'une foule d'explications détaillées, soulève pour moi une question aussi simple que troublante : ce que l'on communique ici, n'est-ce pas une hypothèse technique plutôt qu'un message artistique ? S'il en était ainsi, on s'expliquerait parfaitement que le public de la musique « nouvelle » demeure si peu nombreux, et confiné à des groupes plus ou moins clos; car le nombre des êtres humains susceptibles de s'enthousiasmer d'une hypothèse technique sur le plan musical est infiniment plus réduit que celui des auditeurs capables de vibrer au message artistique.

Ce que je viens d'exposer plus haut a probablement été pensé — ou confusément ressenti — par beaucoup de monde, et en premier lieu par le peloton de tête des compositeurs de notre temps. Le flux de l'organisation maximale, de la recherche théorique intensive, a été suivi par un reflux placé sous le signe de la liberté (parfois anarchique), de l'improvisation et de l'exploitation des ressources du moment, du déclenchement des forces de l'intuition — bref, de la dissolution de l'œuvre en tant que forme constituée. D'un excès d'attention accordée à l'objet et à ses structures, on est passé (parfois brutalement) à une attention non moins excessive, et focalisée — démagogiquement, dirais-je — sur le sujet en ce qu'il a de plus fugitif. On a constitué en sujet absolu non seulement l'auditeur, qui au fond est laissé se débrouiller comme il le pourra, mais aussi l'interprète et même le compositeur. L'œuvre, si elle mérite encore ce nom, devra définir son visage à la confluence de plusieurs effluves subjectifs : ceux qui viennent du compositeur, fournisseur de suggestions graphiques, mêlés à ceux qu'apporte l'interprète, qui répond à ces suggestions selon l'inspiration du moment ; de leur côté les interprètes (quand il s'agit d'une formation) s'envoient les uns aux autres, au cours même de la production du flux sonore, différentes suggestions auxquelles peuvent venir s'associer les suggestions fournies par les auditeurs, car ceux-ci, recevant les impulsions acoustiques de la formation agissante, peuvent être à leur tour gagnés par la turbulence générale et s'insérer dans le déroulement sonore. L'événement (le happening) artistique est la somme de ces actions spontanées, irrépétable comme la vie même (« on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ») et celui qui prend part à un fait de ce genre est du moins certain de se situer

en plein courant vital. Et que soient à jamais enterrées les vieilles formules de musée, où l'objet constitué vous crevait les yeux et vous trouait les tympans avec sa permanence et son insupportable identité (fût-elle légèrement relative) à lui-même !

La nouvelle formule est possible. Tout est possible. Et si non pas la majorité, mais au moins une fraction raisonnablement grande du public acceptait cette façon de voir, je m'inclinerais et garderais le silence ; ce que je dis n'aurait plus de sens. Mais je constate que l'écrasante majorité de mes semblables repoussent cette façon de voir et d'entendre, et j'essaie, à mon tour, de comprendre pourquoi.

Pourquoi craindre la mémoire ? N'est-elle pas une faculté humaine, au même titre que notre faculté de perpétuellement changer ? Redouter la mémoire, n'est-ce pas au fond redouter de voir notre propre image et risquer ainsi de constater — le cas échéant — notre manque de cohésion ou même notre inexistence ? Et s'enivrer du moment présent n'est-ce pas, au fond, une façon de cacher notre impuissance à concevoir la vie à un point de vue supérieur, à un point de vue humain, et nous créer des alibis pour excuser une existence de type végétal ? Ces questions dépassent peut-être le cadre d'un récit d'esthétique. Ou peut-être que non. De toute façon, elles sont nées au cours d'une réflexion sur certains phénomènes de la musique contemporaine, ce qui me donne le droit d'en faire une introduction à l'examen des rapports que le fait musical entretient de façon générale avec la mémoire. J'appellerais les choses par leur nom, et par conséquent j'affirmerai ma conviction que le fait musical ne prend naissance que par son insertion dans la mémoire. Je crois que le message musical (la communication entre êtres humains par ce moyen) n'est possible que si le fait sonore participe à un ordre grammatical admissible autant pour l'émetteur que le récepteur — ce qui suppose une fois de plus la participation, consciente ou non, de la mémoire. Je crois que la transmission d'un sens s'effectue à la seule condition que le récepteur ait la possibilité de recomposer dans sa mémoire les images musicales qui lui viennent de l'émetteur, par l'entremise du matériau.

Comme le langage, la musique s'inscrit dans le temps. Si nos rapports avec la matière du langage étaient de telle nature qu'au terme de la réception d'une phrase nous en aurions oublié le début, le sens de toute phrase nous serait interdit. La disposition de la matière lexicale (actualisée en structures phonématiques) n'est pas arbitraire, elle obéit à une grille de normes qui préexistent au message concret, sont acceptés par l'émetteur autant que par le récepteur. C'est à l'intérieur du champ de possibilités déterminé par le système de normes grammaticales (reconnues ou non comme telles par ceux qui communiquent) que se situe la formation particulière, porteuse d'un sens déterminé. Pourquoi supposer qu'il en soit autrement en musique ? Une grammaire musicale (faite de relations normalisées dans un champ de structures mutuellement compatibles) ne se fabrique pas ; elle se constate, et se précise au moment où une certaine idée d'ordre vient se greffer sur un fonds de sensibilité. Le résultat de cette intersection est la constitution d'un langage, d'un système de signes (et n'oublions pas qu'en musique le signe est acoustique, et non graphique !) ayant cours dans les limites d'une collectivité plus ou moins nombreuse. A partir d'un certain degré de complexité (admise), une grammaire née dans ces conditions (donc dans la pratique de la construction de messages sensés) peut être amplifiée et diversifiée à l'infini par l'apport des individualités d'exception. Mais cela se passe toujours sur un terrain préexistant, constitué par un certain nombre de démarches normalisées qui ont fini par signifier, pour une bonne partie de ceux qui s'intéressent au phénomène musical, des états psychiques tant soit peu définis. Dans un tel système d'habitudes, le compositeur introduit des démarches originales qui convaincront spontanément le consommateur éclairé, pourvu qu'elles soient motivées par la nécessité de transmettre des significations originales.

Un problème se pose par rapport à ce qui a été dit plus haut : à quel moment nous trouvons-nous devant une signification originale ? En d'autres mots, quand une œuvre musicale est-elle vraie ? (Nous pouvons l'appeler « authentique », ou « belle », ou « de grande valeur » ; je préfère ici le mot « vraie », et l'on verra plus loin pourquoi).

La vérité mathématique est une vérité logique pure (conséquence interne d'un raisonnement qui part de données axiomatiques) sans rapport direct avec la réalité extérieure, mais avec une quantité d'applications possibles. La vérité d'une proposition scientifique est en rapport avec certains phénomènes du monde extérieur (chimique, physique, biologique, économique, etc.). Il s'agit donc d'une vérité extérieure au sujet qui formule sa proposition : quant à celui-ci, il doit pourvoir sa formulation d'une armature logique rigoureuse, éventuellement poussée jusqu'à la concision

mathématique, donc jusqu'à l'insertion dans la logique pure. La vérité artistique (c'est la vérité musicale qui nous intéresse ici) résulte à son tour de deux catégories de conséquences (nous pourrions aussi les appeler des correspondances) : *a*) conséquence dans la logique d'un langage spécifique, utilisant des sons au lieu de notions, et *b*) conséquence (correspondance) du concret de l'œuvre avec des réalités du monde intérieur de l'artiste (affectives, volitives, idéelles). De même que, dans une proposition scientifique, la logique du langage se justifie par son adéquation à des réalités extérieures, dans une œuvre artistique elle se justifie par son adéquation à une réalité intérieure, à une dynamique psychique réelle (celle de l'artiste, celle de la communauté humaine qu'il représente, ou les deux à la fois). C'est pour cela que l'œuvre ne peut s'édifier en dehors de son être concret. C'est pour cela que chaque élément de ce concret est précieux dans sa matérialité et — en un sens inamovible dans le cadre de l'œuvre, chaque déplacement d'éléments, même minime, pouvant modifier le sens ou le rendre opaque.

Le processus par lequel la réalité extérieure, dans le cas de la formulation scientifique, se trouve soumise à la logique d'un langage notionnel diffère essentiellement de celui par lequel la réalité intérieure de l'artiste est captée par la logique d'un langage a-notionnel. Le premier tend vers la généralisation, le second vers l'individualisation. Sans doute le langage musical peut-il être étudié aussi à un point de vue généralisateur. Rien ne nous empêche d'aboutir, au terme de cette étude, à des formulations mathématiques. Mais il s'agira en ce cas d'une étude scientifique et non de réception artistique. Les deux façons d'aborder une même réalité objective (l'œuvre d'art) se trouvent à deux pôles opposés, situation que nous avons déjà soulignée à l'un des paragraphes précédents. Apprécier le goût et la saveur d'un fruit est une chose, étudier ses structures cellulaires en est une autre, bien qu'il existe entre ces deux séries de réalités un rapport pouvant être intégré — jusqu'à un certain point — à la causalité. (L'expression « jusqu'à un certain point » indique l'apport variable de l'élément subjectif dans l'appréciation de la réalité dénommée « goût » ou « saveur »).

Les démarches arbitraires (sans rapport avec une dynamique psychique concrète) ont peu de chances de devenir porteuses de significations. Pour cela, il leur faut l'apport très généreux du hasard. Des systèmes de rapports créés ex nihilo, des langages synthétiques, comme nous les appelions tout à l'heure, auront encore moins de chances de devenir un terrain fertile pour le développement de messages doués de sens. Et cela d'autant plus sûrement qu'on en changera plus souvent ou qu'on les modifiera de façon plus radicale. Car l'objet musical est retenu par la mémoire et interprété en tant que message sensé au seul cas où il participe — nous le disions plus haut — à un ordre grammatical admis ou admissible pour l'émetteur autant que pour le récepteur. Et cet ordre ne sera « admissible » que s'il est exigé et motivé par la transmission d'un sens. C'est là un cercle vicieux auquel une partie des compositeurs contemporains n'arrivent pas à s'arracher parce qu'ils s'obstinent à élaborer en premier lieu l'armature abstraite (logique) ; mais celle-ci ne se laisse édifier avec quelque chance de succès qu'en suivant la voie du concret, de la pratique.

(*A suivre*)

L'Organiste, revue trimestrielle et organe de l'Union Wallonne des Organistes (E. de Vos, 25 A, rue de Romainville, 5228 Bas-Oha (Huy), Belgique), publie régulièrement des articles divers sur l'orgue (histoire, facture, etc.). Ainsi, dans le n° 2 de 1974 : l'orgue deux fois centenaire de Tihange, l'orgue de l'abbaye de St-Gilles, Liège. Le n° 3 de 1974 : histoire des orgues de l'église St-Sébastien à Olm, la musique au Grand Beguinage de Bruxelles en 1863. Tout ceci, sans compter comptes rendus, suppléments musicaux.

nOtre discOthèque

Toujours à l'actif de Jacques Le Calvé et des disques CALLIOPE dont l'adresse est chez Arpège, 29, rue Saint-Corneille, à Compiègne, voici une nouveauté qui m'est très précieuse et à laquelle je souhaite la plus large audience. Il s'agit d'un très beau récital de la pianiste Annie d'Arco qui rassemble trois noms qui sont à la fois musique et amitié : Guy ROPARTZ (1864-1955), Ernest CHAUSSON (1855-1899) et Vincent d'INDY (1851-1931). Le charmant *Paysage* d'Ernest Chausson est plus un état d'âme qu'une vision terrestre. D'Indy tient tout entier dans *Thème varié, fugue et chanson op. 85* (1925) et ce privilège d'une œuvre de concentrer en quelques pages les diverses aspirations, la science, la fougue et le tempérament foncièrement « paysan » du compositeur de *L'Etranger*, a été vite souligné par la critique. Mais la part la plus considérable du récital a été consacrée par Annie d'Arco au cher et oublié Guy Ropartz. En tant qu'ultime représentant du Bureau actif du Comité du Centenaire, je lui en exprime mes vifs remerciements : Jacques Feschotte, Fernand Lamy, Gustave Samazeuilh eussent aimé la qualité de son interprétation, la dimension qu'elle donne au *Troisième Nocturne* composé à Nancy en 1916, à quelques kilomètres du front, la simplicité exquise des cinq *Croquis d'automne* (1929). Si ce disque pouvait seulement en susciter beaucoup d'autres du maître breton : *Requiem*, symphonies, poèmes symphoniques... Dieu fasse ! La notice de Frédéric Robert est parfaite d'information et de tact [1].

Toujours CALLIOPE, marque pour laquelle tout musicien ou amateur sérieux ne peut qu'éprouver une vive sympathie, voici un spécimen de l'intégrale de la musique de chambre de Maurice RAVEL (1875-1937) où figurent des pages très diverses dans leur époque et dans leur inspiration : les cinq pièces brèves pour piano à quatre mains de *Ma Mère l'Oye* (1908) et la *Habanera* de la future *Rhapsodie espagnole*, dans la version initiale pour deux pianos (1895) par Jacques Rouvier et Th. Paraskivesco. La délicate *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* (sol la si sol ré mi mi/fa la do sol mi), qui ouvrait en 1922 l'hommage de la *Revue musicale*, est jouée par Yvon Carracilly, violoniste, et Henri Barda, pianiste. La gravure la plus précieuse — si l'on peut prétendre à un choix dans ce passionnant programme — concerne la *Sonate pour violon et violoncelle* de 1927, avec le Streich Duo de Hanovre (von Stumpff et C. Killian). Ce magnifique contrepoint écrit en hommage à Claude Debussy étonnera toujours plus d'un auditeur par ses savoureuses hardiesses et son acidité [2].

Ariane Segal a décidé de provoquer la curiosité parfois somnolente des amateurs en consacrant deux disques de haute volée à celui qu'il faut bien se décider à considérer comme le plus significatif compositeur catholique depuis Messiaen : Claude BALLIF (né en 1922). Ces deux nouveautés ARION présentent des aspects différents de l'œuvre religieuse d'un musicien dont l'esthétique est loin de se trouver subjuguée par la forte personnalité de son maître Olivier Messiaen. Sa conception d'une métamusique lui ouvre de vastes horizons dont, avec une foi de paysan, fou de l'Amour du Christ, dédaigneux des ratiocinations théologiques mais vivant sa Foi et la nourrissant à la lecture des textes sacrés ou mystiques, Claude Ballif exploite toutes les richesses. Il confie à l'ensemble vocal Arsène Mazerelle, de Reims, un chapelet qui est toute une déhiscence, une belle *Prière à la Sainte Vierge* pour six voix mixtes qui se souvient des polyphonies granitiques de Ligeti et entraîne l'exaltation jusqu'aux pinacles et clochetons d'une véritable cathédrale sonore, les *Battements du Cœur de Jésus* pour trompette, trombone et double chœur (texte de Sainte Gertrude) et une *Prière au Seigneur* écrite au XVIe siècle par le chancelier britannique Thomas More [3]. L'autre nouveauté ARION consacrée à Claude BALLIF comporte les *Sonates pour orgue op. 14* par Louis Robilliard à la tribune troyenne de Saint-Martin-des-Vignes : *Sonate I* (*La Folie de la Croix*), *Sonate II* (*Ce beau Poisson d'Amour*), *Sonate III* (*L'Agneau de Dieu*), *Sonate IV* (*O doux et beau Pélican*). Chacune des quatre *Sonates* se subdivise en triptyque à la manière d'une croix mystique [4].

GLANES VARIEES

Ne pouvant annexer Boris TITCHENKO (né en 1939) à l'Ecole française, je place en tête de cette péroraison discographique ce musicien soviétique dont Mstislav Rostropovitch nous révèle, accompagné par des musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Léningrad et Anastasia Titchenko à l'orgue, le *Concerto pour violoncelle*, dix-sept instruments à vent, orgue et percussion. La seconde face est consacrée au *Concerto pour piano* et orchestre (1962) exécuté par l'auteur même : un regard neuf sur une musique inconnue [5].

Jean-Marie Londeix s'est affirmé depuis longtemps déjà comme l'un des meilleurs saxophonistes de notre temps. Depuis vingt ans, sa réputation internationale égale son expérience pédagogique, et de multiples compositeurs ont écrit pour lui. Accompagné par Pierre Pontier au piano, il présente un certain nombre de pages contemporaines qui sont la *Sonata op. 19* de Paul CRESTON (né en 1906), la *Sonate op. 115* de Jean ABSIL (né en 1893), la *Sonate* d'Edison DENISOV (né en 1929) et *Improvisation I* du Japonais RYO-NODA. J'ai pris personnellement le plus vif plaisir à la *Sonate bucolique* d'Henri SAUGUET (né en 1901), au lyrisme contenu et de bon aloi [6].

Les disques ARABELLA me permettent de clore cette discothèque avec un concert de musique légère autour de Johann STRAUSS (1825-1899) et ranz LEHAR (1870-1948), au titre évocateur de divertissements fin de siècle : *Un soir sur le Prater*, qui nous fait vivre en musique (c'est le titre de la collection) une heure dans la Vienne impériale, sur des rythmes faciles [7].

A l'instant du point final me parviennent seize belles *Danses slaves* d'Antonin DVORAK (1841-1904) fougueusement enlevées par Rafael Kubelik à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Vienne. C'est un Classique Royal DECCA 220.061 H stéréo.

Jean MAILLARD

◆

FAURE Gabriel (1845-1924). Quatuors piano et cordes. Réédition de choix qu'avec bonheur on accueille par des interprétations prestigieuses. L'enregistrement original avait été réalisé en 78 tours et la qualité de la prise de son accuse nettement son âge. Ce disque fait quelque peu figure d'ancêtre dans notre monde envahi de stéréo, de G.U. et bientôt de tétraphonie. Mais la valeur de la musique et sa qualité passent malgré cette apparence vieillotte dont les adeptes de la mode « rétro » subiront d'ailleurs les charmes. Voilà un témoignage du temps passé qui nous est offert, et qui se réalise dans une interprétation remarquable (Marguerite Long, Jacques Thibaud, Maurice Vieux, Pierre Tournier et le Trio Pasquier), devant être considérée aujourd'hui comme un précieux élément de référence et d'authenticité [8].

STRAUSS Richard (1864-1949). Karajan ? Mot magique ! En général, on réagit. Critiques et adeptes se le disputent âprement, et lui, magnanime, donne apparemment autant d'arguments aux uns qu'aux autres. Les faiblesses assez remarquables de certaines réalisations insignifiantes et plutôt mal venues côtoient la plus extraordinaire interprétation. Les unes ne faisant pas oublier les autres. Avec ce disque, voilà du bon Karajan, de celui qu'on aimerait toujours entendre. Sa haute personnalité domine tout l'enregistrement. Strauss a voulu peindre dans cette œuvre la vie quotidienne de son ménage. C'est une sorte de poème symphonique dans lequel douceur, gaîté ou rêverie rythment les différentes phases d'une journée bien remplie. Ici, la musique devient pittoresque, là, truculente, et, en fin de compte, c'est un réel plaisir de vivre qui se dégage de tout ce déferlement sonore post-romantique, sans wagnérisme, savamment dosé, nuancé avec mesure par le chef. La direction très ample de Karajan met en relief chaque élément musical. L'œuvre est aérée, vivante, et l'Orchestre Philharmonique de Berlin donne le meilleur de lui-même [9].

Un Richard STRAUSS bien différent apparaît à la faveur d'une autre publication consacrée cette fois à la musique de chambre. PROKOFIEV (1891-

[1] **Œuvres de CHAUSSON, d'INDY et Guy ROPARTZ**
30/33 CALLIOPE, CAL. 1812 Distr. DPI X g.u.

[2] **Maurice RAVEL, Ma Mère l'Oye, Habanera, Sonate violon-cello**
30/33 CALLIOPE, Distr. DPI CAL. 1821 X g.u.

[3] **Claude BALLIF : Œuvres religieuses vocales**
30/33 ARION, ARN 37 166 Stéréo.

[4] **Claude BALLIF : Sonates pour orgue op. 14**
2 × 30/33 ARION, ARN 236 033 Stéréo.

[5] **Boris TITCHENKO, Concertos** (pour **piano** et pour **cello).**
30/33 LE CHANT DU MONDE, LDX 78 496 g.u.

[6] **Récital Jean-Marie Londeix (saxo alto) et Pierre Pontier** (piano)
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE A 2 C 065 12805 St. m.

[7] **Un soir sur le Prater**
30/33 ARABELLA BACCAROLA
Passeport pour la Danse n° 6, n° 87 001 Stéréo.

1953), et les deux œuvres : Sonates violon piano et piano violoncelle, qu'un demi-siècle sépare, forment un intéressant contraste. L'auteur de Salomé, alors à ses débuts, ne s'éloigne guère ici de l'esthétique romantique définie par ses maîtres. Prokofiev, lui, écrit sa sonate durant les dernières années de sa vie. Les cinquante années d'écart entre ces deux œuvres suffisent amplement à les différencier et, avec ce disque, le contraste est frappant. Ici, une œuvre de jeunesse, fortement teintée d'un romantisme plus ou moins extérieur, là, une musique apparemment dégagée de toute contingence de style ou d'écriture, et tirant son expression directement de sa substance musicale. Beaucoup plus personnalisée, la sonate de Prokofiev se révèle plus homogène, comme purifiée de tout élément étranger à l'essence même de la musique. Dans cet enregistrement techniquement sans défauts, Frédéric Lodéon et Daria Hovora donnent une puissante interprétation des deux œuvres. Faisant preuve de plus de cohésion dans la sonate de Prokofiev, les deux solistes donnent une exécution d'une rigoureuse netteté, restituant à la musique tout son charme, toute sa gravité. De subtiles nuances permettent d'entrevoir tout un monde expressif, de nature purement musicale, faite de raffinement et d'équilibre. Une telle interprétation donne à l'œuvre une apparence de réalité vivante [10].

DIMITRI CHOSTAKOVITCH (né en 1906). Symphonie n° 14 pour soprano, basse et orchestre de chambre, op. 135; par Galina Vichnievskaia, Marc Rechetine, l'Ensemble de Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Moscou, sous la direction de M. Rostropovitch. « Je hais la mort de tout mon cœur et je m'insurge contre elle », telle est, selon l'auteur, l'idée dominante de cette œuvre présentée par le CHANT DU MONDE, dans un excellent enregistrement. L'œuvre est puissante. Mélodie et jeux de timbres créent une tension extrême. On dirait une grande fresque taillée au burin, sombre et sauvage. Si cette composition correspond à l'idée que Chostakovitch se faisait de la mort, elle est aussi une glorification de la vie. Mais, plutôt que la vie, l'angoisse, la fascination de la mort ou de l'anéantissement dominent partout. Une succession de poèmes de G. Lorca, Apollinaire, Küchelbecker et Rilke, traitent tous de la mort. Ils servent de base à cette symphonie de chambre se terminant sur le thème « La mort est toute puissante ». L'orchestre atteint à un paroxysme dramatique démoniaque et les deux chanteurs, aux intonations lourdes de sens, accentuent encore la férocité de l'instant. La puissance vocale et la beauté des voix forcent l'admiration. Grande œuvre, mais aussi grande réalisation [11].

Le jeune violoniste Pierre Amoyal dont j'ai déjà vanté les mérites dans une précédente discothèque, interprète aujourd'hui les deux Concertos pour violon de PROKOFIEV, avec l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, direction Alain Lombard. Dix-huit ans séparent les deux œuvres. Pourtant, malgré leurs différentes conceptions, elles sont animées d'un même lyrisme. Peut-être est-ce la raison de leur présentation presque toujours simultanée à chacune de leurs apparitions sur le marché. Une atmosphère de jeunesse et de liberté souffle sur ces œuvres, et l'interprétation de Pierre Amoyal et d'Alain Lombard donne toute son ampleur à la subtile gaîté de ces pages. La douceur du second mouvement du deuxième concerto, par exemple, atteint à une émotion délicieuse de pittoresque et de candeur, et l'allégro des deux finales enchante. La justesse du ton, la spontanéité des sentiments toutes naturelles font de cet enregistrement une réussite remarquable que l'on conseille avec plaisir. La musique évolue pleinement au travers des deux artistes [12].

Saint-Michel de Provence, c'est-à-dire HARMONIA MUNDI, consacre à la musique une gravure de choix avec l'enregistrement de l'Opéra Aleko de RACHMANINOV, en version intégrale par l'orchestre symphonique de Plovodiv et les chœurs et solistes de la Radio-Télévision Bulgare, sous la direction de Russlan Raytchev. L'enregistrement a été réalisé sur deux disques, ce qui permet une gravure aérée compte tenu des dimensions modestes de l'œuvre (une petite heure environ). Il en résulte une remarquable restitution sonore toute en relief, sans distorsion ni interférences pourtant fréquentes lors d'enregistrements d'art lyrique. Les sonorités sont vibrantes et chaudes, les différents timbres bien diversifiés. Autant de qualités permettant à la multitude sonore une présence, une authenticité fort réjouissante. C'est une œuvre de jeunesse. Elle fut imposée à Rachmaninov alors qu'il était encore élève au Conservatoire de Musique de Moscou. Elle témoigne d'une très vigoureuse réalité dramatique et évoque un des aspects du monde tzigane impulsif ou sage, mais toujours sensible et

secret. Les mélodies douces et colorées, ou bien fébriles, les harmonies quasi aériennes règnent à profusion. Nous nous devions de saluer l'apparition de cette œuvre lyrique sur le marché du disque dans une excellente interprétation qui sait avec bonheur, faire la part du mystère et de la tendresse, de la sagesse patriarcale du vieux Tzigane, du doute ou encore de l'agressivité d'Aleko. Une émotion contenue domine toute cette exécution, mais l'œuvre malgré ses différentes évocations, ses nombreuses séquences nettement délimitées, garde son unité. L'interprétation est concise et la qualité des voix, leur richesse, rehaussent encore la valeur musicale de l'œuvre [13].

De KRZYSTOF PENDEDECKI, né en 1933, voici un échantillonnage d'œuvres contemporaines : Kosmogonia, De natura sonoris II, Anaklasis, Fluorescences, avec Stefania Woytowicz, soprano, Kazimierz Pustelar, ténor, Bernard Ladysz, basse, puis les chœurs et l'orchestre symphonique de la Philharmonie nationale de Varsovie sous la dinrection de Andrzes Markowski. Toutes les ressources sonores des grandes masses orchestrales, mêlées de sonorités nouvelles, d'instruments originaux, sont utilisées ici. Contrairement à certaines musiques actuelles, il ne s'agit pas de réalisations plus ou moins cérébrales, mais la forte personnalité de Penderecki organise ces différents complexes sonores et leur donne un sens, une cohésion d'origine spécifiquement musicale. La direction vigoureuse d'A. Markokswi permet de rudes attaques d'orchestre. Tout le fourmillement sonore est réglé avec une précision extrême. Le très bon enregistrement ne distord pas malgré les assauts répétés de sonorités agressives, et partant, voici une nouveauté intéressante qui nous permettra d'apprécier dans les meilleures conditions un des aspects de notre art actuel [14] (Philips).

Toujours de Saint-Michel de Provence, voici deux autres nouveautés dont les pédagogues se réjouiront au premier chef. Il s'agit d'un Répertoire pour les Jeunes Flûtistes, volumes I et II, comprenant, outre des danses de la Renaissance, des œuvres de HAENDEL (1685-1759), CHEDEVILLE (1696-1762), SUSATO (v. 1500-entre 1561 et 1564), HOTTETERRE (1684-1762) pour le premier volume. HAENDEL à nouveau, VIVALDI (1678-1741), VAN EYCK (XVIIIe siècle), PURCELL (1659-1695) pour le second volume. Donc, voilà de quoi aider singulièrement tous les professeurs dans leur tâche difficile. Chaque disque est accompagné d'un petit livret contenant toutes les parties de flûte enregistrées ; précèdent quelques indications concernant les différentes broderies, les reprises, et une brève description des flûtes anciennes au timbre plus sombre et moins incisif. Certaines pièces sont d'ailleurs enregistrées sur ces flûtes. Le vaste programme présenté ici permet, outre la connaissance des musiciens et des époques illustrées, une approche plus concrète de l'étude de la flûte à bec et par là même une pratique réelle de lam usique en classe puisqu'on pourra jouer les œuvres après les avoir entendues. La connaissance des styles, des auteurs, des œuvres gravées pourra être non plus seulement technique mais vécue.

Parallèlement au plaisir qu'éprouvera le mélomane à entendre cette musique exécutée avec fraîcheur, où la flûte apparaît tantôt seule, tantôt accompagnée au luth, et nous plonge dans un monde délicat et simple ; de tels disques constituent un outil de travail conséquent, et devraient figurer dans toutes les discothèques d'établissements scolaires. Le résultat de l'entreprise se révèle suffisamment positif pour convaincre les plus sceptiques quant à l'utilisation de la flûte à bec à l'école, et il faut se déliciter des avantages d'une telle nouveauté pour l'approche et l'étude de la musique de même que pour la réhabilitation d'un instrument encore trop souvent massacré [15].

Hervé MUSSON

---

[8] **Gabriel FAURE : Quatuors piano et cordes, n° 1, ut min. op. 15 et n° 2, sol min., op. 45.**
E.M.I. VOIX DE SON MAITRE C 061 12815

[9] **Richard STRAUSS : Sinfonia domestica**
E.M.I. VOIX DE SON MAITRE C 069 02445

[10] **Richard STRAUSS : Sonate violoncelle piano**
PROKOFIEV : Sonate violoncelle piano
ERATO G.U. STU 78854

[11] **CHOSTAKOVITCH : Symphonie n° 14 soprano, basse et orchestre**
CHANT DU MONDE MELODIA LDX 78554

[12] **PROKOFIEV : Deux concertos violon**
ERATO STU 70866

[13] **RACHMANINOV : Aleko**
HARMONIA MUNDI HMU 135

[14] **PENDERECKI : Kosmogonia, De natura, sonoris II, Anaklasis, Fluorescences**
PHILIPS, Trésors Classiques 6500 683

[15] **Répertoire pour les jeunes flûtistes (Haendel, Chedeville, Susato, Hotetterre, Vivaldi, Van Eyck, Purcell)**
HARMONIA MUNDI HMU 981/982

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

Le beau temps qui « sévit » sur la Côte d'Azur — il y a eu une seule fausse note en deux mois, un terrible orage, dans l'après-midi du 24 décembre ! — semble être le symbole de la vie musicale où règne le beau fixe... ou presque !

Parlons de Monte-Carlo, voulez-vous, dont l'automne fut rehaussé d'un concert de musique contemporaine dirigé par Marius Constant : je vous en ai parlé dans un précédent numéro.

Mais depuis, vous avez dû entendre la retransmission du fameux « *France-Musique reçoit... à Monte-Carlo* », fameux par les dimensions du programme digne de l'époque de... Beethoven, et par la qualité des exécutions. Le but de ce concert était de montrer les différentes possibilités — pourquoi ne pas dire tout simplement les « richesses » — d'un orchestre dont l'éloge n'est plus à faire. C'est pourquoi tout d'abord la direction en était confiée à l'un des membres, le jeune flûtiste, Philippe Bender, qui témoigna d'une parfaite connaissance des œuvres, d'une grande précision dans les gestes et d'une incontestable « présence ». Il sut aussi passer de Fauré à Mortari, et de Ravel à Roussel avec un égal bonheur. Aurèle Nicolet interprétait un *Andante et Rondo pour flûte* de Mozart avec autant de finesse que Yuri Boukoff mettait de puissance et de profondeur dans le *Concerto pour la main gauche* de Ravel. Enfin, ce concert était l'occasion d'une création mondiale de l'une des œuvres écrites à l'occasion du 25e anniversaire de l'avènement de S.A.S. le prince Rainier III : un *Concerto pour flûte* de Mortari dont Aurèle Nicolet détailla toutes les subtilités et mit en valeur le charme un peu suranné peut-être mais tellement agréable !

Kyril Kondrachine, Paul Paray et L. von Matacik alternaient ensuite au pupitre de l'Orchestre National de Monte-Carlo pour terminer en beauté cet automne monégasque que devait suivre une triomphale semaine des *Ballets du XXe siècle* de Béjart.

On ne peut pas tout dire ! Signalons particulièrement une remarquable *Pastorale* dirigée par Kondrachine, un *Boléro* à la fois étonnant de rythme et émouvant par Paul Paray, une *1re Symphonie* de Chostakovitch que Matacik eut bien raison d'inscrire à l'un de ses programmes. Enfin, saluons l'ascension du violon-solo, Sidney Weiss, qui affirme de plus en plus sa « présence » dans l'orchestre et qui donna, au pied levé, une bouleversante exécution du *Concerto* de Beethoven.

Nice est entrée dans sa saison d'opéra... et d'opérette, et s'apprête aux grandes soirées wagnériennes avec, cette année, les deux dernières journées de la *Tétralogie*. Nous avons manqué un *Prince Igor* qui fut, paraît-il, de tout premier ordre.

L'automne et l'hiver ne sont pas les « grandes saisons musicales » d'Antibes. Cependant, les *Amis de la Musique* ont fait entendre avec le *Quatuor de Provence*, une jeune harpiste, Vassilia Briano, dont le nom est à retenir. Deux ans après son Premier Prix à l'unanimité au Conservatoire de Paris, elle s'impose déjà tant par sa technique que par ses interprétations.

En prélude aux fêtes de Noël, la cathédrale d'Antibes était éclairée « aux chandelles ». C'est que son organiste titulaire, Germain Desbonnet — qui, depuis un an, a accompli un travail remarquable en faveur de la musique sacrée — nous y conviait à un « joint-récital » qu'il donnait en compagnie de son épouse, Yvonne Desbonnet, mezzo-soprano. Une simple remarque dira tout ! Lui à sa tribune, elle dans le chœur : et pourtant pas le moindre décalage, pas la plus petite faille dans l'exécution d'œuvres qui allaient des classiques et maîtres du XVIIe à nos contemporains et à Germain Desbonnet lui-même.

Et pendant ce temps, les responsables de ce prestigieux Festival du Jeune Soliste d'Antibes-Juan-les-Pins se trouvent brusquement arrêtés dans la préparation du IVe Festival, celui de 1975, auquel ils travaillaient déjà de tout leur cœur. C'est que les bouleversements de feu-l'O.R.T.F. entraîneraient paraît-il, la disparition de l'*Orchestre de la station de Nice-Côte d'Azur*, qui, avec son chef Pol Mule, fut le fidèle compagnon des trois premières années du Festival. A l'heure où nous écrivons ces lignes, cet ensemble aurait donné à Nice son « dernier » concert devant un public bouleversé d'émotion. Nous nous entêtons à employer le conditionnel, car nous nous refusons tout de même — et en dépit de tout ! — à croire que d'un trait de plume on puisse supprimer un orchestre de cette valeur, et tellement indispensable dans la « région » où il œuvrait depuis de longues années. Mais qu'on se rassure ! Quoi qu'il puisse advenir, le *Festival du Jeune Soliste d'Antibes*, dont la réputation dépasse largement nos frontières, doit vivre. Et il vivra !

Arrivons à Cannes où décembre s'ouvrait par un concert spirituel donné en l'église N.-D. du Bon Voyage et en hommage à Gabriel Fauré. Du maître français, à qui l'Opéra de Paris n'aura pas daigné consacrer une reprise de *Pénélope* pourtant tant attendue et souhaitée par tous les « vrais » musiciens, on entendit en particulier le *Requiem*, dirigé avec respect par M. l'abbé Murris, et interprété par l'Orchestre de chambre de Cannes et l'Union Chorale de N.-D. du Bon Voyage. A l'orgue — l'orgue du chœur, un peu trop discret malheureusement — l'excellent René Legeay. Maryse Lanza, soprano de l'Opéra de Marseille, a chanté avec beaucoup de recueillement le *Pie Jesu*. Pour le baryton, c'était Michel Carey, de l'Opéra de Monte-Carlo, grand prix du Disque 1973. Quelle firme de disque pensera à demander à Michel Carey de réaliser un enregistrement de *L'Horizon Chimérique* qu'il interprète aussi bien que les cycles de Schubert ou de Schumann ?...

C'est par Grasse que nous terminerons notre périple, Grasse où les *Amis de la Musique*, sous la direction dévouée et rayonnante de Mlle Lavedrine, réalisent un double miracle : des salles très pleines ou combles — et avec de nombreux jeunes — à chaque soirée, et des concerts toujours de même qualité.

Le dernier concert de 1974 était donné avec le *Quintette Pro Arte* — qui succédait au *Quatuor Bulgare* qui, un mois plus tôt, avait donné avec la participation du jeune et chaleureux celliste, Roland Pidoux, un bien beau *Quintette* de Schubert.

Le *Quintette Pro Arte* est on le sait composé de quatre « cordes » de l'Orchestre National de Monte-Carlo et de la pianiste Mme Fernande Biancheri.

La première fois qu'il nous fut donné d'entendre cet ensemble, nous avions réellement pensé l'avoir trouvé dans un soir exceptionnel d'état de grâce, où chaque partenaire, au meilleur de sa forme, vibre du même élan d'âme que ses quatre

« amis ». Lors d'auditions suivantes, en constatant encore d'imperceptibles progrès, nous ne pouvions que nous réjouir encore davantage. Mais que dire après la prestation de Grasse ? Le *Quintette Pro Arte* a su nous faire aimer, dès la première audition, une œuvre d'un musicien hollandais du siècle dernier, J.Rontgen, que l'on peut situer entre Grieg, Brahms et Fauré. Puis, de celui-ci, ce fut le *1er Quatuor avec piano*, dont les interprètes choisirent de rendre plus sensibles les grâces délicates et le charme que la véhémence et la fantaisie. Puis ce fut le *Quintette* de César Franck. « Tendre mais avec passion », précise le compositeur pour le premier mouvement, mais cela peut s'entendre pour toute l'œuvre. C'est ce que comprirent fort bien les interprètes : leur technique, leur amour de la musique, leur joie visible de travailler et de jouer ensemble leur permirent d'atteindre à ce que nous appellerions volontiers « l'un des plus hauts sommets de leur carrière » s'ils ne nous avaient pas habitué à de telles révélations. Mais là encore, qui pensera à leur demander de graver dans la cire un tel chef-d'œuvre qui n'a pas bénéficié d'un grand nombre d'enregistrements et pas davantage de tels interprètes ? (1)...

1. Nous remettons à une prochaine chronique le compte rendu des premiers concerts de l'*Orchestre Municipal de Cannes* dirigé par Daniel Stirn ; ils ont lieu le jeudi à 17 h 15 au Casino, de décembre à mars.

U.E.R. de Musicologie - Sorbonne

L'orchestre sous la direction de Jacques Grimbert recrute instrumentistes à cordes pour concerts et tournées. Ecrire à J. Grimbert, 21, rue d'Assas, 75006 Paris, ou téléphoner à Mme Léone, U.E.R. Musicologie, 325.24-13.

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution du problème n° 7

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	B	A	L	L	A	B	I	L	E	U
II	U	C	I	A	I	A	B	O	N	N
III	D	O	E	B	R	U	E	C	U	I
IV	A	U	R	I	C	D	R	A	M	E
V	P	S	A	L	L	E	T	T	E	S
VI	E	T	R	E	A	L	B	E	R	T
VII	S	I	R	I	V	A	N	L	U	R
VIII	T	Q	A	S	I	I	A	L	T	O
IX	B	U	S	S	E	R	A	I	G	U
X	L	E	S	U	R	E	L	L	I	S

HORIZONTALEMENT

II - 1770 : Mozart compose son premier quatuor ; naissance de Beethoven à **Bonn.**

VI - **Albert** Roussel.

VERTICALEMENT

1 - **B**ernard **L**avalette.

3 - Adam de la Halle.

7 - Jacques **Ibert,** auteur de « Histoires... » (la meneuse de tortues d'or, le petit âne blanc, etc.).

Problème n° 8

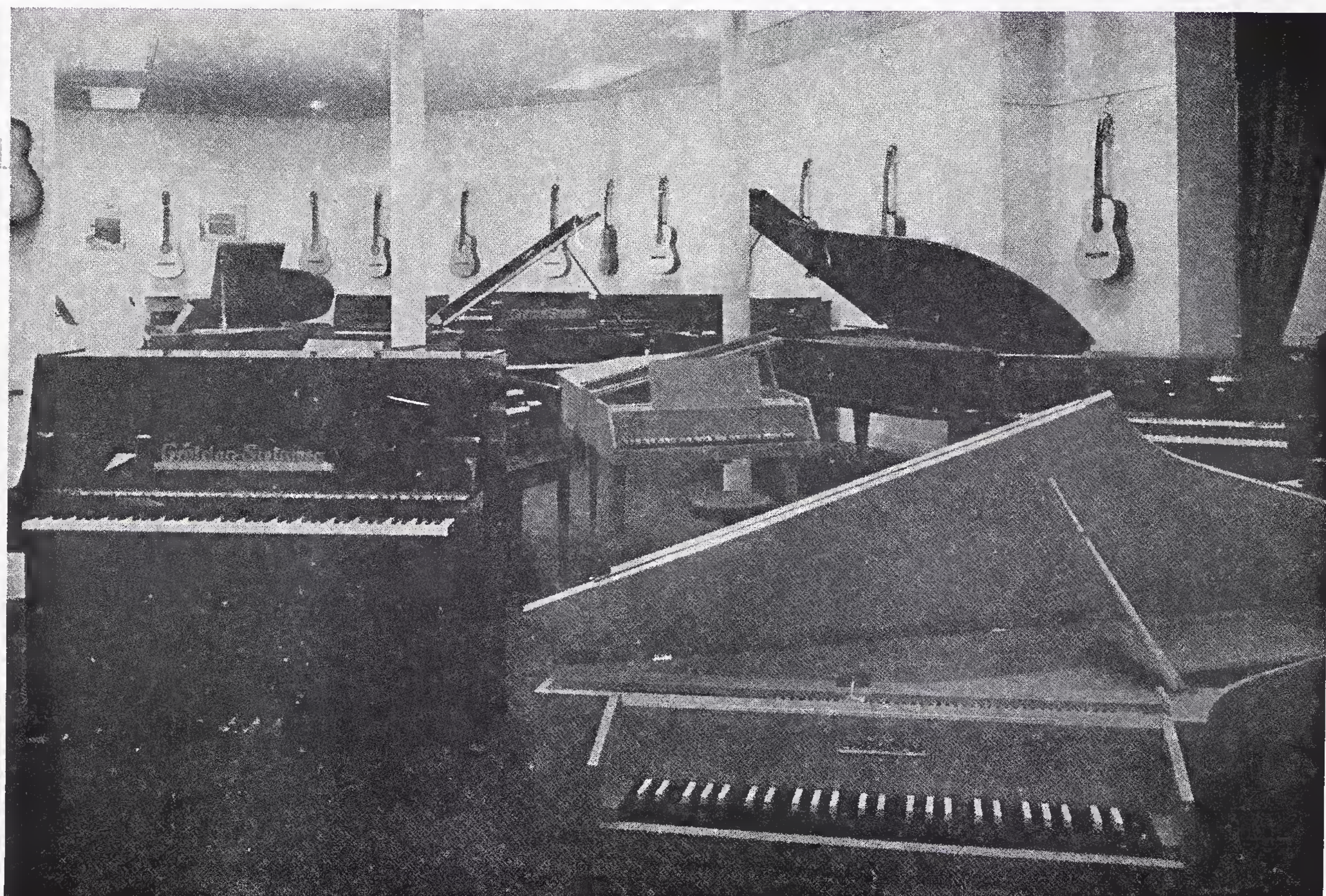
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I										
II										
III										
IV										
V										
VI										
VII										
VIII										
IX										
X										

HORIZONTALEMENT

I — Changement d'accord.
II — Quatre sur table / Mélodie.
III — Recrée.
IV — Ensemble / . / Anglais, s'il a une anche.
V — Note / Interprète né en 1895 / Peut affecter la tonalité.
VI — Assï / Mort isolé et pauvre, à New York, en 1945.
VII — Initiales d'un Américain né en 1943, aux illustres ancêtres d'origines russes / Sigle discographique / . / Initiales du fondateur d'une célèbre fabrique de pianos (1807) / Initiales d'une française, pédagogue renommée.
VIII — / Prénom de Debussy / Initiales d'un guitariste de jazz mort en 1953.
IX — Un Anglais / Ses « visages » sont de Serge Nigg (1966) / Nu, c'est un ballet de Jean Françaix.
X — Oratorio de Haendel / Cantate d'un Bach.

VERTICALEMENT

1 — Né en 1922, cet organiste a travaillé au G.R.M. de l'O.R.T.F. /.
2 — En dialogue.
3 — Dans une portée / Jeu d'orgue. /.
4 — ./ Elève fidèle de Schoenberg, organisateur des concerts de la Sorbonne / Deux fois.
5 — Cantatrice belge, créatrice de nombreuses œuvres modernes. /.
6 — Virtuose / Initiales d'un poète français aux vers illustrés par Poulenc. Abréviation de mouvement / En leitmotiv.
7 — Danois né en 1908 / Se fit valoir.
8 — ./ Clavier d'orgue / Ballet de 1912.
9 — Abréviation de mouvement / . / Français né en 1927, « allergique » à la musique de notre temps.



Directeur-Gérant : André Musson — Dépôt légal 1er trimestre 1975 — C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1118